

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису
УДК 821.161.2–92.09:81'42(043.3)

БІТКІВСЬКА ГАЛИНА ВОЛОДИМИРІВНА

ДИСЕРТАЦІЯ

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ
ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ТЕКСТ

10.01.01 – українська література

10.01.06 – теорія літератури

Філологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Г.В. Бітківська

Науковий консультант – Бондарева Олена Євгенівна, доктор філологічних наук, професор

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Бітківська Г.В. Сучасний український літературний журнал як інтермедіальний текст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 – українська література і 10.01.06 – теорія літератури. – Київський університет імені Бориса Грінченка, Міністерство освіти і науки України; Київський університет імені Бориса Грінченка. – Київ, 2020.

Актуальність теми дисертації визначається необхідністю комплексного літературознавчого вивчення сучасного українського літературного журналу як тексту гетерогенної природи, який можливо відрефлектувати в усіх його складниках; літературознавчим, культурологічним, теоретичним і практичним значенням самого феномену сучасного українського літературного журналу, його недослідженістю у світлі теорії інтермедіальності.

У дисертації вперше в українському літературознавстві здійснено комплексний аналіз сучасного українського літературного журналу як інтермедіального тексту, феномен якого зумовлений кореляцією художнього (вербального та невербального, зокрема іконічного) і нехудожнього (літературно-критичного, публіцистичного, мистецтвознавчого тощо) дискурсів; створено й обґрунтовано теоретичну модель сучасного українського літературного журналу як інтермедіального тексту й запропоновано її конкретизацію через типологію метафоричних моделей.

У дисертації використано такі **методи** наукового дослідження: аналізу та синтезу для узагальнення теоретичних поглядів на поняття «літературний журнал», «медіа» й «інтермедіальність»; структурно-типологічний — для визначення етапів формування теорії інтермедіальності в зарубіжному й українському літературознавстві та окреслення семантики й структури поняття «інтермедіальний текст»; метод моделювання для створення теоретичної моделі сучасного українського літературного журналу; компаративний — для

дослідження параметрів теоретичної моделі сучасного українського літературного журналу в зіставленні із зарубіжними літературними журналами; герменевтичний, структурно-семіотичний, інтертекстуальний та інтермедіальний для аналізу та інтерпретації художніх і нехудожніх текстів.

Зміст дисертації викладено в чотирьох розділах: «Теоретико-методологічні основи дослідження сучасного українського літературного журналу як інтермедіального тексту», «Моделювання літературного журналу як інтермедіального тексту: теорія і практика», «Параметри теоретичної моделі сучасного українського літературного журналу: особливості функціонування» і «Геокультурні трансгресії інтермедіальності: тексти і коди». Перший розділ присвячено вибору й обґрунтуванню методології наукового пошуку. Під впливом загальносвітової тенденції до міждисциплінарних досліджень виникла ідея вивчити літературні журнали на помежів'ї кількох наук, у яких існує до них спеціальний науковий інтерес. Огляд і систематизацію основних напрацювань в окремих галузях здійснено в першому підрозділі. Аналіз літературознавчих розвідок надав змогу визначити аспекти досліджень вербальних художніх і літературно-критичних текстів, виявити потребу в подальших дослідженнях текстових стратегій журналу. При вивченні праць у галузі соціальних комунікацій узагальнено типи запропонованих моделей сучасного журналу й окреслено лакуни, які потрібно врахувати та частково заповнити при створенні теоретичної моделі літературного журналу як інтермедіального тексту. Під час звернення до мистецтвознавчих напрацювань відрефлексовано аспекти дослідження візуального матеріалу та способи вербалізації результатів дослідження. Інтермедіальність у цьому розділі характеризується як нова наукова парадигма міждисциплінарних досліджень. Окрему увагу приділено проблемі формування українського контексту цього поняття і визначенню певних етапів у дискурсі теорії інтермедіальності в зарубіжній і українській науці.

Застосування теорії інтермедіальності як методології для дослідження сучасного українського літературного журналу інспірувало його вивчення як

різнорівневої структури, у якій взаємодіють одиниці різних семіотичних систем. Для позначення феномену сучасного літературного журналу введено термін «інтермедіальний текст», яким характеризується складний семіотичний багаторівневий конструкт з рівнями художнього й нехудожнього дискурсів, що утворюється внаслідок поєднання вербальних та невербальних (іконічних та ін.) засобів передавання інформації.

У другому розділі дисертації літературний журнал розглянуто як текстовий конструкт з власними формально-змістовими ознаками. Створено й обґрунтовано теоретичну модель сучасного українського літературного журналу як інтермедіального тексту, що є багаторівневою ієрархічною структурою з нелінійним порядком вербальних і невербальних (візуальних та ін.) текстів, які взаємодіють у дискурсивному просторі. Об'єктом дискурсивного простору є журнал як текст, а суб'єктами — колективний автор (автор тексту, редактор, художник, верстальник та ін.) і читач. Запропоновану теоретичну модель конкретизовано за допомогою виокремлення структурних рівнів і конфігурацій метафоричних моделей — палімпсесту, полілогу, лексикону, літопису й колажу. Детально проаналізовано окремі літературні журнали з найпомітнішими інтермедіальними стратегіями як ансамблі текстів, у яких специфічно взаємодіють різнопланові дискурси й модуси. Досліджено тексти про мистецтво, які друкувалися в літературних журналах досліджуваного періоду. Доведено, що публікація твору в літературному журналі поміщає його в ансамбль текстів окремого номера, якому притаманні спільні проблемні вектори, часові й просторові координати, стилістичні особливості тощо. Зауважено, що в текстах про мистецтво, зокрема в романі про художника й літературних творах художників, відбиваються особливості трансмедіальної та інтермедіальної творчості, що спонукає застосовувати нові форми репрезентації, з-поміж них публікацію творів, які належать до різних семіотичних систем. Показано, що зв'язки між текстами з різних семіотичних систем генерують приращення семантики окремого тексту й журналу загалом. Пропонується класифікувати їх на

художні й нехудожні. До класифікації залучено, окрім вербальних, також візуальні тексти, чим і визначається її особливість.

У третьому розділі визначено основні параметри теоретичної моделі сучасного українського літературного журналу й досліджено особливості їх функціонування — окреслено темпоральні та локальні координати літературного журналу, систематизовано спостереження щодо трансформацій жанрової парадигми, виявлено специфіку образів автора і читача.

Геокультурні трансгресії інтермедіальності в сучасному літературному журналі репрезентовано в четвертому розділі. Продемонстровано, що засоби інтермедіальності є важливим чинником конструювання рецептивних зрізів діалогу культур. Вони збільшують кількість семіотичних каналів передавання інформації, відповідно, адресат отримує можливість зреагувати на природніший для нього канал і культурний код. Зауважено, що розширення семантики повідомлень відбувається внаслідок конструювання гетерогенного тексту, поєднання у просторі літературного журналу гомо- й гетерогенних текстів.

Практичне значення дисертації полягає в можливості використання матеріалів дослідження під час викладання основних навчальних курсів з теорії та історії літератури, компаративістики, текстології, історії сучасної журналістики, а також спецкурсів та спецсемінарів з проблем інтермедіальності, сучасного літературного процесу, при написанні наукових робіт різних видів, створенні підручників і посібників для вищої і середньої школи.

Ключові слова: українська література, теорія літератури, міждисциплінарність, інтермедіальність, теорія інтермедіальності, літературний журнал, інтермедіальний текст, теоретична модель, геокультурні трансгресії, український текст, польський текст.

SUMMARY

Bitkivska H.V. Contemporary Ukrainian literary magazine as an intermedial text. — Manuscript.

Thesis for a Doctoral degree in Philology: Research specialties 10.01.01 — Ukrainian literature, and 10.01.06 — literary theory. — Borys Grinchenko Kyiv University, Ministry of Education and Science of Ukraine;

Borys Grinchenko Kyiv University. — Kyiv, 2020.

The relevance of the thesis is defined by the need for a comprehensive literature study of Ukrainian modern literary magazine, which is a text of heterogeneous nature that can be reflected inside all its components. The relevance is also defined by the literary, cultural, theoretical, and practical significance of Ukrainian modern literary magazine phenomenon, and by the absence of research in the context of the intermedial theory.

For the first time in Ukrainian literary studies, a comprehensive analysis of Ukrainian contemporary literary magazine as an intermedial text, the phenomenon of which is determined by the correlation between fictional (verbal and non-verbal, particularly iconic) and non-fictional (literary-critical, journalistic, art-critical etc.) discourses was conducted. Furthermore, a theoretical model of Ukrainian contemporary literary magazine as an intermedial text was formed and substantiated, its specification, using the typology of metaphorical models, was proposed.

The methods of the research used in the thesis are: analysis and synthesis for generalization of the theoretical perspectives on concepts of “literary magazine”, “media”, and “intermediality”, hermeneutic, structural and semiotic, intertextual and intermedial for analysis and interpretation of fictional and non-fictional texts.

The thesis includes four chapters: “Theoretical and methodological basis of the research of Ukrainian literary magazine as an intermedial text”, “Modeling of literary magazine as an intermedial text: theory and practice”, “The parameters of the theoretical model of Ukrainian contemporary literary magazine: performance features”,

and “Geocultural transgressions of intermediality: texts and codes”. The first chapter is dedicated to the selection and validation of the methodological basis for scientific research. The idea to study literary magazines on the boundaries of sciences with particular scientific interests to literary magazines emerged under the influence of the universal tendency for interdisciplinary researches. In the first chapter, the examination and systematization of primary accomplishments in individual branches were implemented. The analysis of literary materials provided the opportunity to define the aspects of researches in verbal fictional and literary-critical texts and to discover the need for further investigation of textual strategies in magazines. The suggested types of modern magazine models were generalized, considering the research in the branch of social communications. At the same time, the lacunae to contemplate and fill in in the process of creation of the theoretical model of the literary magazine as an intermedial text were outlined. The aspects of research of visual material and techniques for verbalization of research outcomes were reflected during the review of art studies. In this chapter, intermediality is described as a new scientific paradigm of interdisciplinary researches. Particular attention is given to the issue of development of the Ukrainian context for this concept and to the definition of specific phases of the intermedial theory discourse in the foreign and Ukrainian science.

Implementation of the intermedial theory as a methodology for research of Ukrainian contemporary literary magazine laid the foundations for its investigation as a multi-level structure with an interaction of units from different semiotic systems. The concept of “intermedial text”, characterized as a complex semiotic multi-level construction with levels of fictional and non-fictional discourses, that is emerging after integration of verbal and non-verbal (iconic and other) media, is used to indicate the phenomenon of the contemporary literary magazine.

In the second chapter of the thesis, the literary magazine is reviewed as a textual construct with its proper form and content. Also, the theoretical model of Ukrainian contemporary literary magazine as an intermedial text, which is a multi-level hierarchic structure with a nonlinear order of verbal and visual texts interacting in a discursive

space, was created and substantiated. Magazine as a text is the object of the discursive space, the collective author (author of a text, editor, artist, template designer) and the reader are the subjects. The suggested theoretical model is specified with the help of the identification of structural levels and configurations of metaphorical models – palimpsest, polylogue, lexicon, chronicle, and collage. Particular literary magazines with the most noticeable intermedial strategies, such as text ensembles with specific interactions of discourses and moduses, were analyzed in depth. Printed in literary magazines during the research period, texts about the art were studied. The fact that the publication of the text into the literary magazine places the text into the ensemble of texts of the specific release, which has generic problematic vectors, temporal and spatial dimensions, stylistic features, was proven. It was observed that in the texts about the art, especially in the novel about the artist and in the literary works of artists, the features of transmedial and intermedial work are reflected, that encourages to use new forms of the representation (one of which is a publication of text) from different semiotic systems. It was shown that the connections between texts from different semiotic systems generate the association of semantics of particular text and whole magazine. It was offered to classify the texts as fictional and non-fictional. The classification includes not only verbal texts but also visual, thus, the classification is distinctive.

In the third chapter of the thesis, the basic parameters of the theoretical model of Ukrainian contemporary literary magazine are determined, and their functional features are studied, in particular – temporal and spatial dimensions of the literary magazine were outlined, observations of the genre paradigm were systematized, particular characteristics of author and reader were revealed.

Geocultural transgressions of intermediality in the contemporary literary magazine are represented in the fourth chapter of the thesis. It was demonstrated that the means of intermediality are crucial factors for the construction of the receptive cross-sections of cultural dialogue. The means of intermediality increase the quantity of the semiotic media, thus, the recipient gets an opportunity to respond to more natural channel and cultural code. It was observed that the extension of the message semantics

occurs after the construction of the heterogenic text and the connection inside the space of the literary magazine of homo- and heterogenic texts.

The practical value of the thesis lies in the opportunity to use the research materials for teaching of basic educational courses on literary theory and history, comparative literature studies, textual studies, history of modern journalism, and for the particular courses and seminars on intermedial issues, contemporary literary process, for scientific researches of different types, for creation of textbooks and guides for high and middle school.

Key words: Ukrainian literature, literary theory, interdisciplinarity, intermediality, intermedial theory, literary magazine, intermedial text, theoretical model, geocultural transgressions, Ukrainian text, Polish text.

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

Бітківська Г.В. Сучасний літературний журнал : інтермедіальний дискурс : монографія. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. 468 с.

Публікації у фахових наукових виданнях України

1. Бітківська Г.В. Проблеми драматургії на сторінках українських часописів на межі XX–XXI століття. *Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць*. Херсон: Вид-во ХДУ, 2011. Вип. ЛП. С. 21–25.
2. Бітківська Г.В. Літературна критика в журналі «Кур'єр Кривбасу»: основні жанри, тенденції. *Літературознавчі студії*. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, Вид. дім Дмитра Бураго, 2012. Вип. 35. С. 38–43.
3. Бітківська Г.В. Міські тексти в літературно-художніх виданнях географічної локалізації: компаративний аспект. *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2012. Вип. 38. С. 47–53.
4. Бітківська Г.В. Поетика п'єси Г.М. Енценсбергера «Геть Гете!»: до питання впливу масмедіа на літературні жанри. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2012. Вип. 30. С. 31–34.
5. Бітківська Г.В. Інтермедіальні стратегії сучасного українського літературного журналу. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського : збірник наукових праць. Серія «Філологічні науки»*. Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2013. Випуск 4.11(90). С. 16–20.

6. Бітківська Г.В. Інтермедіальність сучасного українського літературного журналу : до постановки проблеми. *Літературознавчі студії*. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, Вид. дім Дмитра Бураго, 2013. Вип. 37. Ч. 1. С. 42–49.
7. Бітківська Г.В. Візуальний образ у сучасному літературному журналі. *Літературознавчі студії*. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, Вид. дім Дмитра Бураго, 2013. Вип. 39. Ч. 1. С. 95–103.
8. Бітківська Г.В. «Роман про художника» в сучасному літературному журналі: інтермедіальні зв'язки. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна: Серія «Філологія»*. Харків : Вид-во ХДУ імені В.Н. Каразіна, 2013. Вип. 69. С. 115–119.
9. Бітківська Г.В. Міжкультурний діалог у журнальному контексті: інтермедіальні зв'язки. *Літературознавчі студії*. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, Вид. дім Дмитра Бураго, 2014. Вип. 40. Частина 1. С. 65–74.
10. Бітківська Г.В. «Шевченківський текст» у літературному журналі: до проблеми інтермедіальності. *Літературознавчі студії*. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, Вид. дім Дмитра Бураго 2014. Вип. 42. Частина 1. С. 105–114.
11. Бітківська Г.В. Інтермедіальний дискурс повісті Р. Іваничука «Смерть Юди». *Літературний процес : методологія, імена, тенденції*. Київ : Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2014. №4. С. 68–71.
12. Бітківська Г.В. Інтермедіальність як засіб моделювання часопростору в сучасному літературному журналі *Літературознавчі студії*. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, Вид. дім Дмитра Бураго, 2015. Вип. 43. Частина 1. С. 37–45.
13. Бітківська Г.В. Сучасний літературний журнал у науковому та літературно-критичному дискурсі. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції: зб. наук. праць (філол. науки)*. Київ : Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2015. №6. С. 159–163.
14. Бітківська Г.В. Інтерпретація образу іншого в дорожньому нарисі літературного журналу. *Синопсис : Електронне фахове видання Київського*

університету імені Бориса Грінченка, Гуманітарний інститут. №4 (12). 2015. [Електронний ресурс]. URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/-synopsis/issue/view/15>.

15. Бітківська Г.В. Модернізація «шевченківського тексту» в літературних журналах 2000-х років. *Шевченкознавчі студії*. 2016. Вип. 19. С. 200–207.

16. Бітківська Г. Гра в жанровій моделі літературного журналу: до постановки проблеми. *Синопсис: Електронне фахове видання Київського університету імені Бориса Грінченка, Гуманітарний інститут*. 2016. № 1(13). URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/-issue/view/16>.

17. Бітківська Г.В. «Український текст» російських літературних журналів. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2016. Вип. 62. С. 44–46.

18. Бітківська Г.В. Українська література в журналі «*Literatura na świecie*»: контекст та інтерпретація. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*. 2016. Вип. 31. С. 195–201.

19. Бітківська Г.В. Читач у комунікативному дискурсі сучасного літературного журналу. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. Київ: Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2017. № 10. С. 17–22.

20. Бітківська Г. Художня рецепція образу покоління в журнальному наративі. *Текст. Контекст. Інтертекст (філологічні науки)*. 2018. №2(4). URL: [http://text-intertext.in.ua/n02\(04\)2018/bitkivska_halyna_04_2018.pdf](http://text-intertext.in.ua/n02(04)2018/bitkivska_halyna_04_2018.pdf).

Статті в іноземних наукових виданнях

21. Бітківська Г.В. Інтермедіальний дискурс роману Єжи Єнджеєвича «Українські ночі, або родовід генія». *Рідна мова: освітній кварталник Українського вчительського товариства у Польщі*. 2014. № 21. С. 35–41.

22. Биткивская Г.В. Образ Другого в современном литературном журнале. *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. 2015. Вып. 9–2. С. 16–18.

23. Бітківська Г.В. Ідеологічний дискурс сучасного літературного і культурологічного журналу. *Inskrypcje. Półrocznik. Czasopismo poświęcone literaturze i kulturze*. 2016. Z. 1(6). S. 61–72.

24. Бітківська Г.В. Топос дерева в сучасній українській прозі: від пасторальних до есхатологічних мотивів. *Inskrypcje. Półrocznik. Czasopismo naukowe poświęcone literaturze i kulturze*. R. VI. 2018. Z. 2 (11). С. 95–105.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

25. Бітківська Г.В. Інтермедіальний дискурс повісті Григорія Штоня «Пастораль». *Zbiór raportów naukowych. Literatura i kulturoznawstwo. Osiągnięć, projektyhipotezę. (29.12.2014 – 30.12.2014)*. Warszawa : Wydawca: Sp. zo.o. «Diamondtradingtour», 2014. S. 7–10.

26. Бітківська Г.В. Міжтекстова взаємодія в літературному журналі (на матеріалі роману Ельфріди Єлінек «Піаністка»). *Сучасна германістика : мова в контексті культури : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (21–22 травня 2015 р) : збірник тез*. Бердянськ : видавець Ткачук О.В., 2015. С. 19–23.

27. Бітківська Г.В. Художній образ Тараса Шевченка в літературних часописах. *Біографія як текст : матеріали XI Міжнародної поетикологічної конференції (16–17 жовтня 2014 р.)*. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. С. 45–46.

28. Бітківська Г.В. Жанри масової літератури в сучасних літературних журналах. *Масова література : проблеми інтерпретації, змісту та форми : м-ли міжнар. наук.-практ. конф. (Миколаїв, 16–17 жовтня 2015 р.)*. Миколаїв : МНУ імені В.О.Сухомлинського, 2015. С. 246–248.

29. Биткивская Г.В. Интермедіальна поетика «романа о художнике» (на матеріалі произведень Семена Ласкина). *Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр : сборник науч. трудов. Под ред. О.Н. Турышевой.* Екатеринбург : Институт гуманитарных наук и искусств, Уральский федеративный университет имени первого президента России Б.Н.Ельцина; Издательский Дом «Ажур», 2014. Вып. 2. С. 116–123.

30. Биткивская Г.В. Интермедіальний образ художника в літературному журналі. *Zbiór raportów naukowych. „Literatura i kulturoznawstwo. Najnowsze badania naukowe. Teoria, praktyka (30.03.2015 – 31.03.2015).* Warszawa : Wydawca: Sp. zo.o. «Diamondtradingtour», 2015. S. 16–21.

31. Бітківська Г.В. Білоруська література в журналі «Всесвіт»: контекст та інтерпретація. *Беларуская літаратура ў культурнай прасторы сучаснага грамадства : матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі да 120-годдзя з дня нараджэння Кандрата Крапівы (Мінск, 3–4 сакавіка 2016 г.). Цэнтр даследаванняў бел. культуры, мовы і літ. Нац. акадэміі навук Беларусі.* Мінск : Права і эканоміка, 2016. С. 136–138.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

32. Бітківська Г.В. Інтермедіальний дискурс журналу «Вітчизна» (1987–1992). *Український інформаційний простір : науковий журнал Інституту журналістики і міжнародних відносин КНУКіМ.* Київ, 2014. Число 3. С. 10–16.

33. Бітківська Г.В. «Польський текст» сучасних літературних журналів у інтермедіальному аспекті. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського.* 2015. Вип. 27. С. 265–271.

34. Бітківська Г.В. Комунікативні стратегії сучасного літературного журналу: інтермедіальний аспект. *Синопис : Електронне наукове видання*

Київського університету імені Бориса Грінченка, Гуманітарний інститут. № 3. 2015. URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/-synopsis/issue/view/14>.

35. Бітківська Г. У пошуках поетичного діалогу... [Jak podanie ręki: polsko-ukraińska antologia współczesnej poezji / Як рукостискання: польсько-українська антологія сучасної поезії / упоряд. Данута Бартош, Олександр Гордон. – Познань: Libra, 2015. – 226 с. *Manuscript: Класична спадщина і сучасний літературний процес.* 2016. № 3. С. 26–30. URL: http://if.kubg.edu.ua/-images/stories/Departaments/gi/nauka.gi/manuscript/manuscript3_1.pdf.

36. Бітківська Г.В. До проблеми поєднання вербального та візуального в шевченківському тексті в літературних журналах. *Manuscript: Класична спадщина і сучасний літературний процес.* 2016. № 2. С. 26–30. URL: <http://if.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/gi/nauka.gi/manuscript/manuscript2.pdf>.

37. Бітківська Г.В. Ірен Роздобудько. *Історія української літератури: XX – поч. XXI ст. : навч. посіб. : у 3 т.; за ред. В.І.Кузьменка.* Т. 3. Київ : ВЦ «Академія», 2017. С. 336–349.

38. Бітківська Г. Мистецька ідентичність і самоідентичність митця в романах Ірен Роздобудько «Гудзик» і «Гудзик–2». *Проблема ідентичностей у сучасній українській літературі: виміри «Коронації слова»: колективна монографія.* Чернівці: Видавничий дім «Букрек», 2018. С. 168–180.

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

Вітчизна — В

Всесвіт — Вс

Дружба народів — ДН

Иностранная литература — ИЛ

Київ — К

Київська Русь — КР

Кур'єр Кривбасу — КК

Літературно-Науковий Вістник / Вістник — ЛНВ

Наш современник — НС

Нова Польща — НП

Новое литературное обозрение — НЛО

Новый мир — НМ

Четвер — Ч

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ.....	16
ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ЖУРНАЛУ ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ТЕКСТУ.....	27
1.1. Літературний журнал у міждисциплінарному дискурсі.....	27
1.2. Інтермедіальність як нова наукова парадигма міждисциплінарних досліджень	60
1.3. Літературний журнал як інтермедіальний текст: дефініція і характеристика терміносполуки.....	101
Висновки до першого розділу.....	114
РОЗДІЛ 2. МОДЕЛЮВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ЖУРНАЛУ ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ТЕКСТУ: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА.....	117
2.1. Співвідношення і конфігурації понять «теоретична модель» і «метафорична модель».....	117
2.2. Міжмистецькі зв'язки в структурі літературного журналу як інтермедіального тексту	174
Висновки до другого розділу.....	220
РОЗДІЛ 3. ПАРАМЕТРИ ТЕОРЕТИЧНОЇ МОДЕЛІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ЖУРНАЛУ: ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ.....	222
3.1. Основні локальні та темпоральні координати журналу.....	222
3.2. Жанрові трансформації в просторі сучасного журналу.....	290
3.3. Поняття «автор» і «читач» в суб'єктній організації літературної форми журналу.....	306
Висновки до третього розділу.....	337

РОЗДІЛ 4. ГЕОКУЛЬТУРНІ ТРАНСГРЕСІЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ: ТЕКСТИ І КОДИ	340
4.1. Український текст у вітчизняній і зарубіжній журнальній рецепції: постколоніальні коди.....	340
4.2. Польський текст у літературному журналі: культурно-ідеологічні коди крізь призму інтермедіальності <i>in lato sensu</i>	414
Висновки до четвертого розділу.....	432
 ВИСНОВКИ	434
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	442
ДОДАТКИ.....	505
Додаток А.....	505
Додаток Б.....	511
Додаток В	
СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ЛІТЕРАТУРНІ ТА ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПЕРІОДИЧНІ ВИДАННЯ	514

ВСТУП

Сучасний український літературний журнал є важливою одиницею як інформаційного простору, так і простору культури, зокрема живого літературного процесу. На друкованих і віртуальних шпальтах часописів ефективно взаємодіють знакові системи та окремі коди різних видів мистецтва — художньої літератури, живопису, архітектури, музики, театру, фотографії тощо, породжуючи специфічний оригінальний конструкт, який можна розглядати як інтермедіальний текст. У дефініції «інтермедіальний текст» відображаються специфіка, розмаїття та складність форм взаємодії знакових систем. Ця взаємодія потребує теоретичного осмислення та систематизації з використанням різних концептуальних підходів. Провідну роль з-поміж них варто надати теорії тексту та теорії інтермедіальності.

Проблематика текстуальності літературного журналу порушується в працях О. Бартко, Б. Ейхенбаума, Г. Зикової, Ю. Казаріна, В. Кисельова, С. Кронес, Ф. Лівіса, Ю. Лотмана, П. Марецького, В. Назаренко, Т. Шептицької, А. Шиліної, В. Шкловського, М. Шпаковської, Т. Фрік та ін. і висвітлюється в парадигмах модернізму й постмодернізму, формалізму й постструктуралізму. Літературний журнал трактується як естетичний і культурний феномен; важливий факт літературного життя певного часу; відкритий простір для публікації різножанрових творів, взаємозв'язки між якими впливають на генерування змісту журналу як певного структурно-тематичного цілого. Науковці аналізують журнал як ансамбль текстів, проте текстів, що належать, як правило, до однієї семіотичної системи. Винятком є лінгвістичні дослідження креолізованих текстів, у яких, проте, не розглядається текстотвірний потенціал опозиції художній дискурс / нехудожній дискурс, основний для літературного журналу.

Практика досліджень літературних журналів свідчить про зосередженість на спеціальних дисциплінарних проблемах, водночас поширення методології міждисциплінарності й трактування поняття «текст» як універсальної категорії

відкриває перспективи для вивчення журналу як різномірневої структури, створеної одиницями різних семіотичних систем.

Виокремлення з компаративістики інтермедіальності як самостійної дисципліни дає змогу дослідити літературний журнал під новим кутом зору. Водночас сама практика міжмистецької взаємодії в другій половині ХХ — на початку ХХІ ст. набуває нових форм у зв'язку з поширенням нових світоглядних парадигм (постмодернізму, мультикультуралізму, глобалізму) і технологій. Вона впливає на зміни формально-змістових параметрів літературного журналу й також потребує вивчення. Постколоніальні студії, деконструктивізм, культурна антропологія успішно застосовуються для міждисциплінарних досліджень різних об'єктів, зокрема літературних журналів.

Літературні та літературно-мистецькі журнали в Україні мають тривалу історію, яка розпочинається від «Українського вісника» («Украинский вѣстникъ», 1816–1819) та «Харківського Демокрита» («Харьковский Демокритъ», 1816), що видавалися в Харкові російською¹ мовою [621, с. 262]. Важливими віхами української літературної періодики ХІХ — перших десятиліть ХХ ст. можна вважати видання таких журналів, як «Основа» (1861–1862), «Київська минувшина» («Кіевская старина», 1882–1906), «Літературно-Науковий Вістник» / «Вістник» (1898–1932), «Українська хата» (1909–1914) та «Музагет» (1919). Вони неодноразово ставали об'єктом наукових досліджень (С. Айтов, О. Бартко, М. Бернштейн, С. Денисюк, С. Квіт, С. Лущик, О. Омельчук, Я. Поліщук, Г. Сварник, Т. Шептицька та ін.). Сучасні дослідники (М. Васьків, Т. Гундорова, О. Ільницький, Л. Кавун, О. Кашуба-Вольвач, Г. Лощинська, М. Мудрак, В. Назаренко, О. Омельчук, І. Руснак, Я. Цимбал, М. Шкандрій та ін.) здебільшого зосереджують свою увагу на періодичних виданнях 20–30-х років ХХ ст. — «Авангард», «ВАПЛІТЕ», «Літературний ярмарок», «Нова генерація», «Нова громада», «Червоний шлях» та ін. В останні десятиліття художній і

¹ Лише поодинокі художні твори друкувалися українською мовою (В. Маслович, П. Гулак-Артемівський).

публіцистичний дискурс сучасної літературної періодики («Авжеж», «Вітчизна», «Всесвіт», «Дзвін», «Дніпро», «Київ», «Київська Русь», «Кур'єр Кривбасу», «Сучасність», «Світовид», «Четвер» тощо) досліджується дедалі частіше (Б. Бердиховська, Л. Василик, К. Дзюба, Н. Желіховська, О. Іванова, К. Олійникова, І. Старовойт та ін.), проте комплексних розвідок літературного журналу як естетичного й текстуального феномену у світлі новітніх методологій бракує.

Усе вищезазначене зумовило вибір теми нашого дослідження. Його **актуальність** визначається необхідністю комплексного літературознавчого вивчення українського літературного журналу як гетерогенного тексту, який можливо відрефлектувати в усіх його складниках; літературознавчим, культурологічним, теоретичним і практичним значенням самого феномену сучасного українського літературного журналу, його недослідженістю під кутом інтермедіальності; потребою в теоретичному осмисленні та класифікації форм інтермедіальності в просторі літературного журналу як тексту; необхідністю оновлення спектру літературознавчих досліджень.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри української літератури і компаративістики та кафедри світової літератури Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка в межах комплексної теми «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (№ 0117U005200). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 2 від 28 лютого 2013 р.).

Метою дослідження є створення, обґрунтування та емпіричне підтвердження теоретичної моделі сучасного українського літературного журналу як інтермедіального тексту.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- визначити та осмислити основні напрямки дослідження літературного журналу в міждисциплінарному дискурсі;
- класифікувати теоретико-літературні підходи до розуміння інтермедіальності та схарактеризувати основні етапи розвитку теорії інтермедіальності як методології інтерпретації тексту в зарубіжному й українському літературознавстві;
- ввести в літературознавчий дискурс термін «інтермедіальний текст» й обґрунтувати доцільність його застосування до літературного журналу;
- відрефлектувати парадигмальні зміни в існуванні сучасного літературного журналу, створити на їхній основі й емпірично підтвердити теоретичну модель сучасного українського літературного журналу як інтермедіального тексту;
- конкретизувати теоретичну модель сучасного літературного журналу як інтермедіального тексту за допомогою метафоричних моделей, визначених на основі функціонування інтермедіальних стратегій у журнальному форматі;
- дослідити локальні прийоми реалізації трансмедіальних і інтермедіальних стратегій у сучасних українських літературних журналах і схарактеризувати їх відповідно до специфіки журналу як форми літературної / культурної комунікації;
- проаналізувати в аспекті інтермедіальності тексти українських письменників, надруковані в сучасних літературних журналах;
- окреслити параметри теоретичної моделі сучасного українського літературного журналу та простежити особливості їхнього функціонування;
- визначити закономірності трансформацій системи жанрів сучасного українського літературного журналу та їхній зв'язок з особливостями сучасного літературного процесу;
- виявити й систематизувати інтермедіальні текстові конструкти в параметрах геокультурної трансгресії.

Хронологічні межі дослідження (1989–2015 рр.) зумовлено особливостями існування літературного журналу як тексту й інституційного утворення в період розвитку концепції інтермедіальності.

Об'єктом дослідження є літературні журнали, які видавалися в Україні впродовж 1989–2015 років (понад 70 видань).

Предметом дослідження є інтермедіальні текстові конструкти українського літературного журналу.

Методологічну і теоретичну основу дослідження становлять праці: з теорії та методології гуманітаристики (Р. Барт, М. Бахтін, В. Беньямін, М. Каган, Ю. Крістева, Ю. Лотман, В. Тюпа, М. Ямпольський та ін.); з теорії тексту та міжтекстових зв'язків (І. Арнольд, М. Бахтін, Ф. Бацевич, Ж. Женетт, Ю. Крістева, Ю. Лотман, Р. Нич, І. Фатєєва та ін.); з теорії та історії української літератури (О. Астаф'єв, О. Бондарева, Т. Бовсунівська, О. Бровко, Л. Генералюк, Г. Грабович, Т. Гундорова, М. Зубрицька, О. Єременко, Л. Кавун, В. Кузьменко, Т. Мейзерська, М. Наєнко, С. Павличко, В. Погребенник, Я. Поліщук, А. Ткаченко, О. Філатова, О. Червінська); з компаративістики й теорії інтермедіальності (Т. Адорно, К.С. Браун, У. Вайсштайн, О. Вальцель, Г. Вельфлін, В. Вольф, О. Ганзен-Леве, А. Геймей, Е. Земанек, І. Раєвські, К. Хмелецький, Є. Шретер; Г. Александрова, В. Будний, А. Волков, Л. Грицик, Р. Гром'як, М. Ільницький, Н. Мочернюк, Д. Наливайко, Г. Сиваченко, В. Силантьєва та ін.); з теорії медіа (Г.М. Мак-Люен, В. Здорова, В. Кулик, В. Лизанчук, І. Михайлин, Б. Потятиник, В. Різун, Б. Черняков, Е. Шестакова та ін.).

Для досягнення мети та розв'язання поставлених завдань використано такі **методи** наукового дослідження: аналізу та синтезу для узагальнення теоретичних поглядів на поняття «літературний журнал» та «інтермедіальність»; структурно-типологічний — для визначення етапів формування теорії інтермедіальності в зарубіжному й українському літературознавстві та окреслення семантики й структури поняття «інтермедіальний текст»; метод моделювання для створення теоретичної моделі сучасного українського літературного журналу; компаративний — для дослідження параметрів теоретичної моделі сучасного українського літературного журналу в зіставленні із зарубіжними літературними

журналами; герменевтичний, структурно-семіотичний, інтертекстуальний та інтермедіальний для аналізу та інтерпретації художніх і нехудожніх текстів.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що в українському літературознавстві *вперше*: здійснено комплексний аналіз сучасного українського літературного журналу крізь призму інтермедіальності; створено й обґрунтовано теоретичну модель сучасного українського літературного журналу як інтермедіального тексту та запропоновано її конкретизацію через типологію метафоричних моделей; введено в літературознавчий дискурс поняття «інтермедіальний текст»; відрефлектовано літературний журнал як особливу форму, яка уможливорює публікацію різних за жанром, модусом і стилем творів у спільному дискурсивному просторі для висвітлення розвитку літературного процесу. До наукового обігу *введено* значну кількість малодосліджених творів, опублікованих у літературних журналах. *Набуло подальшого розвитку* визначення етапів формування теорії інтермедіальності в зарубіжному й українському літературознавстві; вивчення теоретичних засад застосування теорії інтермедіальності як методології інтерпретації тексту для дослідження текстових стратегій сучасного літературного журналу; осмислення тенденцій трансформації жанрової системи літературного журналу.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання матеріалів дослідження під час вивчення основних навчальних курсів «Теорія літератури», «Компаративістика», «Історія сучасної української літератури», «Історія сучасної журналістики», «Інтермедіальні студії», «Інтермедіальний вимір сучасної української та зарубіжної літератури», а також спецкурсів та спецсемініарів, при написанні курсових, дипломних і магістерських робіт, при створенні підручників і посібників для вищої і середньої школи.

Особистий внесок. Дисертація є одноосібно виконаною науковою працею. Усі ключові ідеї, положення, що розкривають наукову новизну, висновки й результати дослідження отримано та сформульовано авторкою самостійно;

наукові публікації виконано без участі співавторів. Будь-які форми використання ідей і праць інших авторів супроводжуються відповідними посиланнями.

Апробація результатів дослідження здійснювалася шляхом їх публікації в періодичних вітчизняних і зарубіжних фахових виданнях, висвітлення у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, обговорення на міжкафедральних семінарах, засіданнях кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, а також під час розроблення та читання дисципліни «Інтермедіальні студії сучасної літератури» для студентів Інституту філології та Інституту журналістики Київського університету імені Бориса Грінченка.

Постановка проблеми, формулювання методологічних засад, окремі положення та результати дослідження оприлюднені на наукових конференціях міжнародного рівня: IV Міжнародному науковому симпозіумі «Література-театр-суспільство» (Херсон, 2011 р.), Міжнародній науковій конференції «Творчий спадок А.О. Білецького в новітніх парадигмах наукового знання: до 100-річчя від народження» (Київ, 2011 р.), IV Міжнародній науковій конференції «Актуальні проблеми історичної і теоретичної поетики» (Кам'янець-Подільський, 2012 р.), Міжнародній науковій конференції «Мови і літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність» (Київ, 2012 р.), VI Міжнародному міждисциплінарному теоретичному симпозіумі «Література в колі медій» (Київ, 2013 р.), Міжнародній науковій конференції «Поетика інтермедіальності в літературі XIX–XXI століть» (Харків, 3–5 жовтня 2013 р.), Міжнародній науковій конференції «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (Київ, 17 жовтня 2013 р.), Міжнародній науковій конференції «II Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр» (Екатеринбург, 8 листопада 2013 р.); Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: мова мистецтва і мистецтво мови» (Київ, 4–5 квітня 2014 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Literatura i kulturoznawstwo, 2014. Osiągnięcie, projekty hipotez» (Краків (Польща), 29–30 грудня 2014 р.), Міжнародному круглому столі до 201-ї

річниці від дня народження Тараса Шевченка на тему «Всесвіт Тараса Шевченка» (Київ, 11–13 березня 2015 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Literatura i kulturoznawstwo. Najnowsze badania naukowe. Teoria, praktyka» (Познань (Польща), 30–31 березня 2015 р.), VI щорічній Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: на перехресті глобалізаційних викликів» (Київ, 3–4 квітня 2015 р.), XV Міжнародних славістичних читаннях пам'яті академіка Леоніда Булаховського (Київ, 24 квітня 2015 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Масова література: проблема інтерпретації, змісту та форми» (Миколаїв, 16–17 жовтня 2015 р.), Міжнародній науковій конференції «Беларуская літаратура ў культурнай прасторы сучаснага грамадства» (Мінськ, 3–4 березня 2016 р.), VII щорічній Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київ, 1–2 квітня 2016 р.), XVI Міжнародних славістичних читаннях пам'яті академіка Леоніда Булаховського (Київ, 22 квітня 2016 р.), VII Міжнародному міждисциплінарному теоретичному симпозіумі «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі» (Київ, 16–17 червня 2016 р.), VIII щорічній Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: трансгресії революцій» (Київ, 7–8 квітня 2017 р.); всеукраїнського рівня: Всеукраїнській науковій конференції «Людина і соціум у контексті проблем сучасної філологічної науки» (Київ, 2012 р.), Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київ, 2012 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (Київ, 10 квітня 2014 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Український інформаційний простір» (Київ, 24 квітня 2014 р.); Всеукраїнській науковій конференції «Сучасна германістика: мова в контексті культури» (Бердянськ, 21–22 травня 2015 р.).

Публікації. За темою дисертації в одноосібному авторстві опубліковано монографію та 38 статей, з яких 20 опубліковано у фахових виданнях, що входять до переліку, затвердженого МОН України, 4 — у наукових виданнях інших держав, 14 — в інших наукових виданнях.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ЖУРНАЛУ ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ТЕКСТУ

1.1. Літературний журнал у міждисциплінарному дискурсі

Процес дослідження українських літературних та літературно-мистецьких журналів відбувався з різною інтенсивністю впродовж ХХ ст. Масив публікацій можна згрупувати за кількома магістральними напрямками²: літературознавчі, бібліографічні, мистецтвознавчі дослідження, праці зі сфери соціальних комунікацій тощо. Варто констатувати кілька корпусів текстів, які вивчалися з різним ступенем вичерпності, щодо об'єкта дослідження: альманахи та журнали 1810–1860-х рр.; періодика кінця ХІХ — початку ХХ ст.; журнали 1920–1930-х рр.; журнали 1990–2000-х рр. та журналістика діаспори. Наслідком є накопичення емпіричного матеріалу великого обсягу, концептуальне осмислення якого потребує стратегій синтетичного та міждисциплінарного характеру. Спроби узагальнення та наукового видання численних досліджень свідчать про роль літературної періодики в інституалізації та репрезентації літературного процесу, а також про значення української преси, зокрема літературних журналів, у структуруванні соціокультурного поля та конструюванні літературного канону.

Осмислення феномена українського літературного журналу в літературознавстві відбувається переважно в історико-літературних дослідженнях, про що свідчать дисертації О. Бартко «Літературно-естетична концепція журналу “Українська хата”» [26], Н. Лощинської «“Червоний шлях” та літературний процес 20–30-х років» [376], К. Олійникової «Літературно-естетична еволюція журналу “Слово і час”» [448], С. Семенко «“Рідний край” і літературний

² Ю. Казарін зауважує, що літературно-художній журнал як об'єкт досліджень пробуджує інтерес багатьох наукових дисциплін, з яких він перелічує шістнадцять [290, с. 7]. У цьому списку лідерами є традиційні парадигми: літературознавство, журналістика, лінгвістика тексту й культурологія [Там само, с. 10].

процес початку ХХ століття» [547], Т. Шептицької «Антималоросійський дискурс української літератури 1920-х — початку 1930-х років (на матеріалі “Літературно-наукового вістника”)» [664], О. Полумисної «Журнал “Украинская жизнь” і літературний процес початку ХХ століття» [491], В. Назаренко «Ігрові стратегії альманаху “Літературний ярмарок” у контексті експериментальної літератури 1920–1930-х років» [427] та ін. Автори зазначених праць зосереджуються на вивченні художнього чи літературно-критичного дискурсу одного літературно-художнього видання та його ролі в літературному процесі певного періоду.

Теоретична модель досліджень такого типу³ була започаткована монографією М. Бернштейна «Журнал “Основа” і український літературний процес кінця 50-х — 60-х років ХІХ ст.» (1959), у якій характеризуються умови виникнення «Основи», подаються відомості про редакторів та авторський склад, аналізується суспільно-політична і національна програми журналу, його ідеологія та полеміка з тогочасною періодикою. Учений досліджує питання національного літературного розвитку в журналі, характеризує художній відділ, зосереджуючись в основному на поезії та прозі. Драматичні твори М. Бернштейн тільки називає, не вдаючись до їхнього аналізу, оскільки драма була майже не представлена в журналі⁴. Автор зупиняється на причинах припинення видання та розкриває значення журналу, робить детальний проблемний аналіз художніх і критичних матеріалів, виокремлюючи насамперед ідеологічні проблеми, як-от: становище українських селян після відміни кріпацтва, грабування і обман селян під час

³ Таку ж структуру дослідження знаходимо і в дисертації С. Кронес, у якій вона вивчає історію, програму та функціонування літературного журналу «Akzente» впродовж п'ятдесяти років (Susanne Krones. «Akzente» im Carl Hanser Verlag. Geschichte, Programm und Funktionswandel einer literarischen Zeitschrift 1954–2003). Однак вона розглядає «Акценти» в контексті інших періодичних видань, зокрема «Corona», «Konturen», «Texte und Zeichen» та тенденцій книговидавання, і показує вплив соціокультурних та економічних умов на існування журналу [715, с. 184].

⁴ Прозу «Основи» детально характеризує М. Зеров у знаковій праці «Українське письменство ХІХ ст.» (1928) і відводить їй чільне місце в журналі як «цікавому» явищу [260, с. 244], поезію оцінює критично: «Провінційально-аматорський характер основ'янської поезії виступає перед нами дуже виразно» [Там само, с. 245]. В оцінках М. Берштейна дуже відчутні ідеологічні (у вузькому значенні цього слова) критерії в дусі часу створення монографії, однак праця зберігає значення в історико-літературному плані.

розподілу і викупу поміщицьких земель, розвиток культури мови, освіти тощо. Відтак автор переконливо наголошує: «У центрі всієї діяльності “Основи” були не стільки економічні проблеми, скільки — здійснення досить широкої, як на той час, національної і національно-культурницької програми» [41, с. 49]. Нині цей висновок важливий домінантою не так народницької ідеології, як національної. Нині «Основа» продовжує викликати науковий інтерес, проте більше як історичний документ, аніж літературний текст⁵.

В огромі досліджень літературних журналів бачимо, що більшість наукових пошуків було проведено в період 2000–2010-х рр. Сфера інтересів науковців стабільно охоплює журнали 20–30-х років ХХ ст. Зауважимо, що, окрім апробованої схеми «літературно-мистецьке видання в контексті літературного процесу певного періоду», з’явилися й інші моделі наукових інтерпретацій, хоча в полі зору більшості дослідників традиційно залишається одне видання. Йдеться про теоретичний аналіз літературно-критичного сегменту видання (О. Бартко), вивчення дискурсивних практик (Т. Шептицька) та дослідження періодичного видання як тексту (В. Назаренко).

Літературно-естетичну концепцію журналу «Українська хата» О. Бартко вивчає в колі комплексного й ґрунтовного осмислення питань модерністської самосвідомості в Україні. Дослідниця зауважує, що світоглядна саморефлексія «хатян» відбувалася не лише в літературно-критичних, а й у мистецтвознавчих статтях та розвідках з питань соціопсихології. Фактично йдеться про інтердисциплінарне дослідження, адже дисертантка вивчає не лише літературно-естетичні проблеми, а й культурософські та соціопсихологічні дискурси з позицій феноменології, у контексті нової концепції художньої творчості. Визначаючи

⁵ Детально вивчає цей журнал в історичному аспекті С. Айтов у дисертації «Українська історіографія та журнал “Основа” в контексті культурно-національного відродження України» (2001). Текстуальний підхід, започаткований М. Зеровим у вищезгаданій праці, де діяльність «Основи» не тільки розглянуто в контексті літературного життя 60-х років, а й визначено комплекс мотивів прозових і поетичних творів, що друкувалися в журналі, здійснено огляд рецепції творчості Марка Вовчка в тогочасній літературній критиці, ареалом найбільшого поширення якої були періодичні видання, тощо, — ще чекає свого продовження.

методологічну основу дослідження, О. Бартко йде від тогочасного дуалістичного сприйняття мистецтва: 1) як суспільно значимої творчості та 2) як особливого виду естетичної діяльності, незалежного від громадського життя й суспільних змін⁶. Протиставлення «просвітянства» й «естетизму» зумовлює «диференціацію всередині самої модерністської критики, а заміщення соціологічних критеріїв при аналізі художнього твору на власне естетичні засвідчує ці епохальні зміни в структурі мислення» [26, с. 4]. О. Бартко, аналізуючи публікації в журналі «Українська хата», здійснює теоретичне обґрунтування діалектики названих тенденцій та робить спробу з'ясувати національну специфіку українського модернізму.

Дисертацію О. Бартко від інших історико-літературних праць відрізняє дослідження журналу «Українська хата» в широкому культурологічному⁷ контексті. Спираючись на принципи модерністського світогляду, дослідниця пише про виокремлення в журналі естетської критики в межах естетичної (П. Богацький, Х. Алчевська, Г. Хоткевич). На думку О. Бартко, естетській критиці властиві такі ознаки: 1) прагнення визначити об'єктивні, спільні для

⁶ Детально про діалектику модернізаційних процесів в українській культурі пишуть Т. Гундорова в монографії «Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму» [187, с. 55–57, 91–106, 151–155], Л. Стефановська в монографії «Антонич. Антиномії» [578, с. 94–169], у цьому ж руслі сприймається положення А. Матусяк про полісемічну структуру раннього українського модернізму [388, с. 13–22]. Варто зауважити, що проблема дуалістичного сприйняття мистецтва залишається актуальною для літературного життя в Україні кінця ХХ — початку ХХІ ст., що відбивається в художньому та літературно-критичному дискурсах, наприклад, вона є однією з магістральних у повісті Р. Іваничука «Смерть Юди» (1997), що детальніше розглядається у другому розділі дисертації.

⁷ О. Бартко показує, що в журналі «Українська хата» національні проблеми висвітлювалися в психоісторичному та соціопсихологічному ракурсах, питання естетики розглядалися в контексті ширшої філософської та культурософської проблематики, а мистецькі явища проєктувалися на потреби й можливості реципієнта. Подібний підхід реалізовано також у монографії М. Шпаковської, присвяченої польському міжвоєнному щотижневнику «Wiadomości Literackie» (1924–1939) [732]. Публікаціям мистецького змісту щотижневика дослідниця присвячує розділ «Пластичні мистецтва та інші», у якому групує матеріал за темами: автономічна пластика, театр, фільм та музика. Основну увагу при цьому зосереджує на репрезентації соціокультурного життя та жанрово-стильових особливостях публікацій [Там само, с. 300–361]. Вважаємо, що сучасний літературознавчий інструментарій надає змогу дослідити й текстуальні стратегії періодичного видання.

кожного з видів мистецтва, критерії оцінювання⁸; 2) ставлення до кожного художнього твору як до сформованого, закінченого цілого; 3) під час аналізу художніх творів визначення передусім особливостей їхньої поетики та формотворчих засобів, які створюють естетичний вплив на читача. Ці ознаки ілюструються тезами критиків про застосування музичного ритму в художньому творі, про драматизм нової якості, що прийшов на зміну драматизму ситуації (Г. Хоткевич). Дослідниця висвітлює міркування П. Богацького про сприйняття людиною візуальних ефектів, гру світла тощо, специфіку театрального мистецтва, про нову форму, зміст й характер драми, зокрема символістської, що полягає у зміні характеру драматичної дії, інших авторів про проблеми театру (І. Личко, І. Кончіц та ін.). О. Бартко зауважує в журналі також статті про образотворче мистецтво (О. Авратинський, П. Богацький, Н. Трикулевська), що, на її думку, були логічним продовженням естетської критики [26, с. 17–19]. Отже, маємо певні підстави для того, щоб сприймати естетську критику «хатян» як один із найраніших складників окреслення передумов української версії теорії інтермедіальності.

У дисертації Т. Шептицької системно осмислюється різножанровий матеріал початку ХХ ст., а саме художня література та публіцистика в журналі «Літературно-науковий вістник» (1922–1932) в аспекті творення традицій ідейно-художнього антималоросійства. Проблема малоросійства як внутрішнього компонента українського буття в українському літературному процесі постала для дослідниці об'єднавчим полем для різножанрових творів, написаних у різний час багатьма авторами, і її досвід є цінним для нашого дослідження як невідрефлектоване сприйняття літературного журналу як ансамблю текстів.

Концептуальна платформа антималоросійства виявилася поряд з іншими чинниками важливим фактором для культурної спільноти, цілого покоління

⁸ Це положення вважаємо важливою передумовою формування української версії теорії інтермедіальності: детальніше про це йдеться в підрозділі «Інтермедіальність як нова наукова парадигма міждисциплінарних досліджень» дисертації.

митців, яке увійшло в історію української літератури під назвою «вісниківці» [664, с. 4]. У явищі вісниківства нас цікавить визнання різноаспектної діяльності «ЛНВ» / «Вісника» як об'єднавчого фактора спільноти чи певної діяльності. Приміром, О. Баган вважає вісниківцями усіх письменників, які виражали світоглядно-естетичну парадигму цього журналу [20, с. 5]. Об'єднання вісниківців продукувало систему поглядів на різні рівні творчої діяльності, що доводять дослідження таких науковців, як І. Руснак, О. Баган, О. Омельчук та ін. Скажімо, І. Руснак у монографії «Художній світ прози письменників-вісниківців» (2011) досліджує індивідуально-авторський погляд на світ у художній прозі Л. Мосенда, Ю. Липи та Юрія Клена на основі вісниківства, під яким розуміє «грандіозний перелом у світоглядному, моральному і психологічному планах, який стався в Україні внаслідок Національної Революції 1917–1920 років. Це було раптове й кардинальне прощання з автономістськими ідеями в політиці, етнографічно-народницькими традиціями в культурі, соціалістично-ліберальними засадами в суспільній ідеології» [528, с. 8–9]. О. Омельчук вивчає літературні переконання вісниківців. Вона детально аналізує в монографії «Літературні ідеали українського вісниківства (1922–1939)» (2011) художні та критичні твори письменників вісниківського кола, зосереджуючись передовсім на ідеях, концептах⁹, особливостях стилю текстів, але не ставить завдання виявити генеративне значення журнальної форми.

Важливий аспект досліджень І. Руснак та О. Омельчук полягає в тому, що в масиві текстів «Літературно-наукового вісника» / «Вісника» вбачається безумовна специфічна єдність [449, с. 12], серед об'єднавчих факторів якої, окрім націоналістичної культуротворчої програми, визнаються публікації на сторінках цього та інших часописів. Сприйняття творів різних авторів у межах окремого видання як цілісного тексту вважаємо важливим для визначення теоретичних основ нашого дослідження.

⁹ Зокрема, визначено такі концепти: нація, національна держава, ірраціоналізм, європеїзм, імперіалізм, метафори «вогонь» і «кров», — які вісниківці активно творили у своїх текстах.

Журнал як цілісний текст розглядається в дисертації В. Назаренко. Основою такого дослідження стали погляди на журнал як жанр формалістів Б. Ейхенбаума, Ю. Тинянова, В. Шкловського, а також сучасні розвідки про феномен журналу Г. Зикової, Т. Снегірьової та ін. Серед основних ознак журналу як тексту називається конструктивний принцип, що передбачає співіснування різножанрових матеріалів і єдності стилю авторів чи видання, узгодженість концепції видання з індивідуальною манерою різних авторів, лейтмотивна тема, ефект відкритого діалогу з читачем [427, с. 63, 81]. Аналізуючи структуру «Літературного ярмарку», В. Назаренко зауважує, що вона не була схожа на традиційний журнал: пролог, художні тексти з інтермедіями, епілог; окремих рубрик для критики, бібліографії, хроніки тощо немає, а вся «Суміш»¹⁰ увійшла в інтермедії [Там само, с. 75]. А ми додамо: ймовірно, у літературному журналі важливим є не так розподіл за рубриками, як сама візія літературного життя, відчуття живого процесу творення мистецтва, а вони в «Літературному ярмарку», без сумніву, були. Адже дисертантка, простежуючи зв'язок між журналами «ВАПЛІТЕ» і «Літературний ярмарок», наголошує, що поява «Літературного ярмарку» зафіксувала змінність самого літературного поля [Там само, с. 72].

Окреме зацікавлення викликає систематизація дисертанткою відомостей про візуальні коди обкладинки «Літературного ярмарку» та модифікацію образу каруселі такими художниками, як А. Петрицький, І. Падалка, В. Кричевський, М. Самокиш, Ів. Северін [Там само, с. 97–99]. Дослідниця пояснює різне художнє бачення ярмаркового образу індивідуальною манерою митців, проте, нам

¹⁰ У рубриці «Суміш» в журналах енциклопедичного типу ще з кінця XVIII ст. друкувалися матеріали інформаційного, мистецького, розважального чи іншого ґатунку — «квіти розуму й почуття», за афористичним висловом М. Карамзіна, редактора «Суміші» в газеті «Московські відомості» («Московскія Вѣдомости», 1795). Такий інформаційно-розважальний блок потрібен і в сучасному журналі. Наприклад, у «Четверзі» він називався «Час делікатесів» і в ньому пропонувалося друкувати «межово суб'єктивні враження, відгуки, наклепи, спроби наукового аналізу й звичайне бла-бла-бла про все побачене (підглянуте) почуте (підслухане), прочитане (перечитане). Себто враження про будь-які артефакти, ентузіастично видерті з культурного, вибачте на слові, простору» [648, с. 283].

ближчим є бачення О. Лагутенко, яка трактує обкладинку як знак концепції, змісту й стилю видання [350, с. 4–14].

Досі ми обсервували розвідки, у яких літературні журнали вивчалися спеціально, проте науковці доволі часто використовують матеріали періодичних видань принагідно, під час виконання системних панорамних досліджень. Так, скажімо, у монографії С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997) проаналізовано такі журнали, як «Шлях», «Літературно-критичний альманах», «Музагет», «Мистецтво», «Нова генерація», «Книгар» в аспекті формування модернізму й авангардизму [462 с. 175–195], а журнал «Арка» — у плані «тенденції до нового канону» [Там само, с. 305].

Інший приклад: О. Гарачковська, досліджуючи жанрово-стильові модифікації української віршованої сатири й гумору ХХ ст., серед різних матеріалів залучає й публікації в журналах «Шершень», «Перець», «Слово і час» та «Літературний Чернігів», проте, з огляду на специфіку історико-літературної розвідки, зосереджується на вивченні тематичного та жанрового спектра. Водночас нам імponує, що О. Гарачковська визнає значення візуального компонента для створення якісного часопису. Дослідниця називає провідних художників журналу «Шершень» (січень–липень 1906) (Ф. Красицький¹¹, О. Сластіон (Сластьон), І. Бурячок та ін.) і зауважує, що їхні малюнки (ілюстрації, карикатури, шаржі) сприяли поширенню ідей літературних творів. Під час аналізу гумористичних та сатиричних творів різних жанрів (загальна кількість 26 жанрів)

¹¹ Журнал «Вітчизна» (№ 11–12) пише про Ф. Красицького, небожа Тараса Шевченка, в 1993 р. Стаття І. Блюміної актуалізує спадщину художника як важливу сторінку в історії української культури. Авторка переконливо наголошує не лише на родинних, а й мистецьких зв'язках художника з Т. Шевченком. До вербального тексту додано візуальний, зокрема, окрім відомих робіт Ф. Красицького, вперше опубліковано репродукції портретів М. Старицького (1931) та М. Коцюбинського (1936), репродукцію обкладинки журналу «Шершень» (№ 1 за 1906 р.) його авторства [131, № 11–12, с. 189–192]. Звертання до постаті цього художника в журналі «Вітчизна» розглядається нами як практична реалізація моделі журналу для сімейного читання, яку «Вітчизна» репрезентувала в 1992 р.: детальніше про це йдеться в параграфі 2.1 дисертації.

журналу «Перець»¹² (1922–2013) О. Гарачковська помічає, що сатира на міжнародні теми в повоєнні десятиліття майже цілковито зникає з його сторінок у літературному вираженні, проте в графічному вона присутня [152]. Це спостереження не отримало в роботі подальшого розгляду, проте, на нашу думку, воно є невідрефлектованим свідченням самостійної інформативності візуального компонента в літературно-художньому часописі.

У згаданих наукових працях досліджуються здебільшого періодичні видання 20–30-х років минулого століття. Цю тенденцію вважаємо цілком закономірною, бо саме цей час позначений небувалим розквітом української літератури й мистецтва. Публікації на теми сучасної літературної періодики порівняно нечисленні й стосуються передовсім проблем окремих видань [54; 57; 67; 75; 177; 542 та ін.].

З-поміж узагальнювальних розвідок привертає увагу невелика за обсягом стаття І. Бондаря-Терещенка «Троянди й виноград. Журнальна культура в Україні», присвячена аналізу концептуальних положень, видавничих стратегій та стилістичних ознак літературно-художніх видань 90-х років¹³. Оглядаючи «нові» регіональні видання¹⁴ — «Річ» (Львів), «Сова» (Тернопіль), «Згар» (Вінниця), «Косень» (Житомир), критик зауважує певну суперечність між їхнім прагненням до елітарності й орієнтацією на «масову аудиторію потенційних читачів», що спонукає його замислитися над питаннями: «Чи можливе в Україні існування масово-елітарного журналу?» і «Які його ознаки?». Відповідь: як системне явище

¹² Журнал «Перець» як історичне джерело форм політичного гумору є об'єктом дисертації К. Єремєєвої [234].

¹³ Дослідження автора статті підтверджені власним досвідом видання часопису: І. Бондар-Терещенко був головним редактором харківського журналу «Український засів» (1992–1998), «консервативного журналу української інтелігенції» [82, с. 49].

¹⁴ Варто додати, що це позиція не тільки «нових» журналів, а й тих, що мають поважну видавничу історію. Наприклад, журнал «Всесвіт» позиціонує свій профіль у ХХІ ст. як «серединний поміркований, дещо правоконсервативний шлях журналу в міру демократичного і в міру респектабельного, всеукраїнського, а не регіонального». Журнал зберігає орієнтацію на найширше коло читачів, проте прагне якості — «бути елітарним виданням для масового читача» [405, с. 664].

— ні, проте окремі зразки помітних якісних видань, які мали або мають популярність серед читачів, автор називає, зокрема: «Український засів», «Політика і культура», «Кур'єр Кривбасу» та ін. Модель успіху в кожного видання своя: для «Українського засіву» — це виразна українська позиція в російськомовному Харкові; для культурологічного журналу «Політика і культура» — хороший літературний стиль, видання виявилось «живою» літературою, яку «просто можна читати і яка може викликати бурхливі природні емоції та естетичні переживання» [82, с. 49]. Завдання сучасного часопису І. Бондар-Терещенко пов'язує зі здатністю оформляти ідеї й транслювати їх загалу. Проте він водночас і зауважує, що література не виробляє ідеології, «вона може бути хіба що резонатором або підсилювачем, який надає ідеї форму і транслює її в маси» [Там само, с. 50].

У розвідці І. Бондар-Терещенко висловлює важливі тези, які стосуються зв'язків «читач — критик», «редактор — журнал». Зокрема, роль читача в 90-ті роки окреслена значно привабливіше, ніж критика: нині «ми маємо нормального перебірливого читача і напрочуд непрофесійного критика», що маскується під «звичайного читача»; «...монопольного права на непогрішиму оцінку в теперішнього критика немає. Натомість читач володіє всім, і насамперед правом вибирати» [Там само, с. 51]. Дійсно, читач нині перебуває в привілейованому стані, проте не можна погодитися з тим, що функції критика обмежуються «колишньою патерналістською схемою», яка полягає в «праві вирішувати за інших». Літературознавці й критики постійно наголошують, що саме літературна критика перетворює альманах на журнал [686, с. 22]. Імпонує окреслення І. Бондарем-Терещенком постатей редактора та видавця як «справжніх творців сучасної журнальної культури в Україні» і спроба визначення моделей редакторського успіху. На думку І. Бондаря-Терещенка, одна модель базується на очікуваннях читача — «існує редакторський успіх як зустріч, як пізнавання, як потрапляння в резонанс іншої душі» (прикладом названо «Сучасність» початку 90-х, ранній, «ніби як непоказний» «Світовид»), а інша — є результатом

цілеспрямованих дій редактора, концептуального бачення й угаданого попиту (прикладом є тижневик «Політика і культура» часів О. Кривенка і В. Павліва) [82, с. 51].

Звертаємо також увагу на акцентування ритму в розміщенні текстів журналу: у наповненні номера редактор відчуває «певний ритм, який може усвідомлюватись і передаватись найрізноманітнішими засобами: прозою, публіцистикою, есеїстикою. І таке журнальне читиво виглядатиме як література!» [Там само]. На думку І. Бондаря-Терещенка, так створений журнал належатиме до елітарного, а «якщо людина нічого не чує», то це вже масовий рівень — «журнальна» белетристика чи «навіть фантастика». Поділяємо цю тезу в аспекті важливості ритму в журнальному тексті, проте вважаємо, що він присутній не тільки в елітарних журналах, але й у масових. З-поміж засобів ритмічної організації журнального нарративу зауважуємо вербальні і візуальні, що проілюстровано нами в підрозділі 4.1. на прикладі публікації в журналі «Literatura na świecie» (1999, № 4) «Календаря 1996» Є. Бруслиновського.

Осмислення текстуальних проблем «журнальної культури» І. Бондар-Терещенко продовжує в замітці «Літературний самвидав: пацієнт скоріше живий...», де, зокрема, йдеться про досвід самвидаву в інакших способах читання, способах письма і його візуалізації [Там само, с. 53]. Для нашого дослідження важливою є теза про зв'язок «сучасної драматургії стосунків між Текстом і Місцем¹⁵ друку» з історією самвидаву 1970-х рр., коли самвидав почав сприйматися не лише як соціальне явище, а й як естетичне, зокрема, як стиль письма й мислення. Автор переконливо акцентує на значенні текстуальних експериментів самвидаву, які створюють порівняльний контекст для тих журналів, що мають досвід існування до 1991 р. і ще перебувають в залежності від нього: «Вислизнувши з-під репресивного гніту “нормального” видавання, нинішній текст набуває нової енергії у пошуках інакших, альтернативних пристановищ, і наші офіційні журнали-товстуні, з чийх шпальт совєтському

¹⁵ Тут і далі в цитатах збережено правопис І. Бондаря-Терещенка. — Г. Б.

духові вивітрюватися ще років з десять, перестають бути його монопольними носіями» [Там само, с. 54]. Серед «типових представників сучасної самвидавної літератури» І. Бондар-Терещенко згадує миколаївський «Білий ярлик», донецький «Кальміус», харківську «Гігієну», оскільки, за його твердженням, коло їхніх читачів дорівнювало колу друзів.

Прикметно, що критик надає важливого значення візуально-поліграфічному образу видання. Зокрема, він помічає, що «Терен» (Луцьк), «Робот» (Київ), «Морена» (Львів) мають «раритетну витонченість видавничої ідеї», проте не виходять «за межі специфічної візуально-літературної культури для любителів» [Там само, с. 54].

Візуальний образ журналу як одну з ознак якості (чи класу) видання враховує також Т. Шумейко. Він називає серед схвальних прикмет «Четверга» колажування змісту, помірний андеграунд і концептуальний візуальний ряд, який має не орнаментально-ілюстративне, а самостійне значення [686, с. 24].

Стилістичну роль візуального матеріалу також підкреслює А. Рейтблат. Зокрема, у рецензії на журнал «Хорошо» він зазначає, що фотографії на його сторінках виразні, але не агресивні, «не давлять» на читача, їхнє чорно-біле вирішення трактується як ознака єдиного стилю, а не комерційна доцільність [517, с. 505]. Ці тези вважаємо додатковим аргументом для обґрунтування доцільності невербального чинника в теоретичній моделі сучасного літературного журналу.

Під іншим кутом зору звертається до теми самвидаву О. Обертас, дослідник самвидавної літературної критики та публіцистики 1960-х — початку 1970-х рр. Він також відзначає альтернативну роль самвидаву в літературному процесі, але зосереджується на його світоглядних, суспільних та громадських аспектах. Науковець обґрунтовано доводить у монографії, що самвидавні публікації є «характерним проявом широких творчих шукань у ділянці творчого мислення цілого покоління шістдесятників» [444, с. 190]. Монографія О. Обертаса присвячена здебільшого проблемно-тематичному аналізу обраного сегмента

літератури і їй бракує, як справедливо зазначає в передмові М. Коцюбинська, «суто філологічного аналізу текстів» [Там само, с. 6]. У нашому дослідженні взято до уваги окремі спостереження науковця (про опозиційність самвидаву, етапи формування тенденції від традиційного «культурництва» до політичного протесту в 1960-ті — 1972-й рр., окремі міркування про динаміку літературної політики в самвидавному журналі «Український вісник» (1970–1971), теза про ідею спадкоємності в назві журналу від однойменних попередніх видань) під час аналізу в сучасному журнальному дискурсі стратегем деконструкції народництва, соціалістичного реалізму, культурного опору тощо.

Існування журналів у проблемному полі видавничого процесу розглядається в публікаціях І. Кошелівця, Г. Гусейнова, О. Кабанова, Д. Стуса та ін. Наприклад, І. Кошелівець, головний редактор журналу «Сучасність» у 1961–1984 рр. (з перервами), у праці «Літературний процес дещо з віддалі» (1991) пише про володіння Спілкою письменників всіма органами літературної преси як недолік літературного процесу. Дійсно, нині власниками журналів є здебільшого трудові чи творчі колективи, і це викликає якісні зміни в доборі творів для друку й самому поліграфічному вигляді журналу. Однак вимога Кошелівця щодо жанрового розмаїття («За такої диференціації журнали можуть бути тонші, але їх мусить бути куди більше — і щоб усі різні, як було за живого літературного процесу двадцятих років» [337, с. 87]) ще дуже далека від реалізації.

Про видавничі й творчі проблеми вітчизняних літературних журналів ідеться в статті головного редактора журналу «Кур'єр Кривбасу» Г. Гусейнова «“Склянка часу”, “Четвер”, “Молода Україна” та інші забуті» [189]. Він робить детальний огляд української періодики від «Всесвіту», що видається з 1925 р., до журналів початку XXI ст. — загалом майже 50 часописів. Діючий редактор називає і практичні видавничі проблеми: брак фінансування та якісних матеріалів; і соціокультурні: обмежений суспільний статус видань, їхня герметичність («часописи поступово консервуються у власному соку» [Там само, с. 6]); і непродуктивне інформування зацікавленого читача [Там само, с. 7].

Проблеми концептуального бачення літературного процесу та змістового наповнення літературних журналів розглядаються в працях Б. Бердиховської [40], М. Рябчука [535; 536], Т. Шумейка [686] та ін. Б. Бердиховська досліджує концепції кількох українських часописів, що, за термінологією С. Гантінгтона, реалізують різні цивілізаційні стратегії: прозахідної, двоякої та автаркічної (іншими словами, православної чи євразійської) [40, с. 122]. Виданням прозахідної орієнтації дослідниця називає часопис «Критика». Підставою для такого судження є вступна стаття головного редактора та проблемний спектр аналітичних матеріалів про російський колорит і тло життя в Україні, прихованість імперських мотивів в ліберальній обгортці, «совєтизаційна» інерція української науки, несформованість концепції вибору середовища інтеграції тощо [Там само, с. 124–127]. Водночас Б. Бердиховська зауважує, що в деяких матеріалах можна помітити «тривожну невідповідність» «ліберальній прозахідній позиції» видання: так, ніби для України «між Росією та Європою існує якийсь третій шлях» [Там само, с. 126]. Проте можна додати: якщо в журналі автори обстоюють позицію, яка відрізняється від концептуальної для журналу, то це і є ознака лібералізму, що виявляється в наявності платформи для вільної дискусії.

Журналом з подвійною стратегією, на слушну думку Б. Бердиховської, є часопис «Кур'єр Кривбасу». Коло авторів журналу формується переважно з представників середнього покоління, однак є й молоді автори. Добір текстів є свідченням дотримання «погляду на українську культуру як частину західної» [Там само, с. 132]. Водночас у програмових текстах дослідниця спостерігає протиставлення «знедоленої» України й «ситого» Заходу [Там само, с. 133], що прозоро прочитується нею як дискурс ресентименту. У підсумковій тезі вона аргументовано визначає суперечливі настрої української інтелігенції, яка бачить розвиток України в інтеграції із Заходом, але не може позбутися комплексу меншовартісності, що «вироджується в мегаломанські почуття зверхності» [Там само, с. 135]. Проте варто зауважити, що ці міркування викликав у авторки масив текстів журналу за 1994–1998 рр. Але часопис розвивався, і у 2001 р. Т. Шумейко

характеризує його як «найбільшого конкурента “Сучасності”» [686, с. 23], І. Бондар-Терещенко називає «Кур’єр Кривбасу» «найкращим з-поміж журналів спілчанського зразка» [82, с. 52]. Остання атестація є наочним втіленням тієї подвійної стратегії, яку визначила Б. Бердиховська.

Прикладом видання автаркічного типу Б. Бердиховська називає газету «Літературна Україна». Підставою є передовсім риторика газети (стиль і тон) — переважно традиціоналістська й антимодерністична, а не тематика і проблемний спектр матеріалів, який має послідовно українське забарвлення. Дослідження Б. Бердиховської вперше було опубліковане в 1998 р. [40, с. 224], однак багато в чому залишається актуальним (друге видання статті, практично без змін, зроблено у 2009 р.).

Ієрархічну картину українських часописів вибудовує в статті-огляді «У пошуках “українського Маркеса”» М. Рябчук [537]. Лідером серед українських журналів він називає «Сучасність», бо з 1992 р. журнал друкує багато хорошої прози й критики. За 1997 р. схвально згадано окремі матеріали в часописах «Березіль», «Єгупець», «І», «Кур’єр Кривбасу», альманасі «Хроніка-2000» та ін. Імпонує, що текстовий масив журналів аналізується у зв’язках з літературним і видавничим процесами, для порівняння залучаються відомості про українське книжкове видавництво і про представлення української літератури за кордоном. Цінними є зіставлення з формами репрезентації української літератури в зарубіжних журналах, наприклад, у польських — щоквартальнику «Акцент» (Люблін), щомісячнику «Więź», «Kresy» [Там само, с. 6–7]. Теза: «...відмінність між тим, що перекладається і коментується за кордоном, і тим, що прославляється в Україні, — разюча» [Там само, с. 8], — дає напрямок дослідженням і спонукає задуматися: чому відрізняється. У цілому, незважаючи на певні зацікавлення українською літературою у світі, резюме спонукає до перегляду редакційних і видавничих пріоритетів щодо її репрезентації: «Поки що Україна залишається культурним уламком імперії, провінцією, що виробляє культурну продукцію переважно для “хатнього” вжитку, а на імперський ринок постачає лише

культурну сировину (“малоросійську екзотику”, “южнорусский колорит”), споживаючи натомість готовий культурний та інформаційний продукт, вироблений у “Центрі”, і не шукаючи жодних інших, самостійних контактів із зовнішнім світом» [Там само, с. 6].

Цікаво простежити, чи змінилася ситуація за кілька років, і таку можливість надає вже згадувана вище стаття-огляд Т. Шумейка «І мертві, і живі, й напівнароджені» (2001). Автор критично порівнює публікації відомих українських часописів за перше півріччя 2001 р. в широкому репрезентаційному контексті, яким для нього є гіпотетична модель літературного поля. Важливим його чинником, на переконання Т. Шумейка, є літературні часописи, проте відсутність між ними чіткої диференціації «вказує на нерозвинутість літературного поля». Його основні недоліки: несформованість кола «власної» автури (у різних журналах друкуються одні й ті самі автори); «обережно-дипломатичні стосунки» між виданнями й авторами; відсутність дискусій та активної взаємодії; нерозроблені механізми збуту тощо. Здавалося б, така критична позиція робить сам огляд недоречним, проте є функція, яку часописи виконують, а саме: забезпечення зв'язку між різними соціальними групами (інтелігенцією, владою, читацьким загалом). Всеукраїнським лідером серед літературних журналів, незважаючи на еkleктичність та «виняткову нерівноцінність матеріалів» у всіх відділах, залишається «Сучасність», кращим серед регіональних — «Кур'єр Кривбасу» [686, с. 23]. Обидва журнали подібні, як зауважує Т. Шумейко, відсутністю чіткої мотивації рубрик, униканням гострих політичних питань. Серед публікацій «Кур'єра» відзначено презентацію творів І. Костецького з передмовою М. Р. Стеха, яка високо атестована в контексті літературно-критичного відділу: «Це — рідкісний випадок фахової філології у “Кур'єрі”, переважно тут знаходять притулок або псевдонаукові, або й зовсім любительські екзерсиси» [Там само, с. 23]. Такий же систематизуючий підхід застосовано і в короткій репліці про Ю. Мушкетика — «зреформований соцреаліст», «ось ім'я, якого напевно не побачимо серед авторів “Сучасності”».

Принцип парної характеристики застосовано до «Четверга» і «Кальміюсу», що об'єднані і жанровим самовизначенням (не так часописи, як альманахи), і «поколіннево-географічним принципом»: автори — «переважно молоді, що диференціюються як від старої спілчанської публіки, так і від старших аупівців» [Там само, с. 24]. Основний недолік журналів полягає у відсутності хорошого критичного відділу, проте «Четвер» все одно відзначено як найцілісніше за своєю естетичною концепцією видання. А ознакою «Кальміюсу» якраз є «виняткова критична спрямованість» та «жвава літературна полеміка», але художній рівень ще недостатній.

Загалом стаття Т. Шумейка за стилем і критичним баченням журнального поля перегукується з групою публікацій про українські літературні журнали, написаних для російських видань [9; 102; 99]. Автори досить скептично оцінюють зміст і суспільну роль українських часописів, що виявляється вже в маркуванні лапками самого слова періодика. Сюди ж можна додати спорадичні огляди окремих українських видань у рубриці «Бібліографія» «Нового літературного обозрения». Зокрема, були відрецензовані «Collegium» (Київ, 1993, № 1), «Астрей» (Полтава, 1991, № 1), «Берега Тавриды» (Сімферополь, 1991–1992, № 1–2), «Зоил» (Київ, 1997, № 1), «Новый круг» (Київ, 1992, № 1, № 2), «Предвестие» (Сімферополь, № 1–3), «Український гуманітарний огляд» (Київ, 1999–2000, № 1–4) [НЛО, 2006]. Окрім того, у бібліографічному відділі НЛО зацікавлюють рецензії А. Рейтблата про нові російські журнали: у них знаходимо типологічні ознаки успішного сучасного періодичного видання. Скажімо, огляд регіонального¹⁶ журналу «Хорошо» здійснено в контексті загальних положень, що стосуються насамперед читацької аудиторії. Рецензент окреслює її групи залежно від очікувань та типу «загальних» журналів: «товсті» (в'ялі й повільні, з «р'оманами», які адресовані людям віком 40 років і більше) і «глянцеві» (крикливі й помітні, агресивні й «випендрювальні», не просто напхані рекламою, але рекламні за типом, за внутрішньою змістовою будовою, які прагнуть вразити; їхня

¹⁶ Видається в м. Нижній Тагіл (Росія). У рецензії аналізуються № 1 і № 2 журналу за 2007 р.

аудиторія 20–30-літні) [517, с. 504]. Серед типологічних ознак називається насамперед такий показник літературного журналу, як літературність, а не журнальність письма. Актуалізується також теза формалістів, яка нині вже стала класичною: журнал — не сума матеріалів, а конструкція, де «матеріали» мають бути «підігнані» один до одного, мати певний тон, певну єдність — цілісність і цілісність¹⁷. Схвальною ознакою журналу «Хорошо» названо спокійну емоційну атмосферу видання: у ньому відсутні істеричність та агресивність, що притаманні «патріотичній» пресі та стьобу, яким просякнутий «глянець». Рейтблат визначає стьоб як настрій тотального нігілізму, позицію епігонську й тупикову. Посилаючись на свого співавтора Б. Дубіна, він підсумовує, що інтонація стьобника приховує від нього самого та інших усвідомлення некомпетентності й недієздатності. Тому рецензент акцентує увагу на висвітленні в журналі позитивних цінностей: люди пишуть про те, що їм цікаво, з довірливою, відкритою інтонацією. Вони не повчають читача, не закликають його щось купити чи за щось проголосувати, а діляться власною чи чужою любов'ю до професії, рідного міста, країни. Такий підхід спільний для обох рецензованих номерів, що забезпечує стилістичну єдність видання. Журнал не може оминати такої важливої проблеми в умовах глобалізації суспільства, як пошуки ідентичності, формування зв'язків із зовнішнім світом у парадигмі «ми — вони». Загалом у виданні панує дух поважного й об'єктивного розгляду чеснот і вад різних країн і культур, руйнування стереотипів, уміння радіти життю. Названі ознаки, абстраговані від конкретного журналу «Хорошо», можна екстраполювати на модель сучасного літературного журналу.

Від бібліографічного відділу в журналі НЛЮ перейдемо до праць бібліографічного характеру, у яких, власне, завершується процес систематизації періодичних видань. У таких працях літературна та літературно-мистецька періодика подається як важливий сегмент української преси в проєктах

¹⁷ Міркування Ю. Тинянова та В. Шкловського неодноразово актуалізуються в сучасних дослідженнях журналу як тексту [625; 626; 309; 310; 427].

енциклопедичного характеру і як самостійне явище в бібліографічних довідниках, покажчиках змісту конкретних видань [16; 47; 142; 300; 644].

Серед енциклопедичних видань чільне місце належить історико-бібліографічному дослідженню Науково-дослідного центру періодики Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника «Українська преса в Україні та світі XIX–XX ст.», перший том якого, присвячений 1812–1890 рр., опубліковано у 2007 р. [609]. Рецензент видання Є. Нахлік цілком слушно називає його безцінною енциклопедією і висловлює справедливе передбачення, що вона знадобиться для створення академічної історії української літератури [429, с. 249].

Серед книжок, у яких періодичні, продовжувані видання та неперіодичні збірники систематизуються за певним критерієм, привертає увагу довідник «Український раритет»¹⁸ авторства Федора та Володимира Погребенників. На думку автора передмови, праця цінна «не так інформативною вичерпністю чи дотриманням стандартизованих вимог бібліографічних характеристик», як презентацією родинної колекції¹⁹, «реалізацією внутрішнього “сюжету” історії видань», його «зв’язку з історією країни, української ідеї» [484, с. 5–6]. Хронологічна межа видання наближається до періоду, з якого ми розпочинаємо своє дослідження, тому окремі положення авторів, наприклад, щодо висвітлення «української ідеї» чи концептуальних стратегій, нами досліджуються на матеріалі сучасних літературних журналів у нових історичних умовах. Акценти, які поставлено в характеристиках раритетних видань, сприяли виробленню

¹⁸ Повна назва довідника «Український раритет. Періодичні, продовжувані видання і неперіодичні збірники XIX–XX ст. (1846–1986)» свідчить про широке охоплення об’єкта дослідження — у поле зору дослідників потрапляють видання за 140 років — і про виразну типологічну диференціацію.

¹⁹ Цей надзвичайно цікавий та інформаційно знаковий аспект пройшов повз увагу рецензентки, що прагнула розглянути передовсім журналістичнознавчі параметри довідника [678]. Проте, як успішно показала О. Галета в монографії про антології, колекція свідчить не тільки про речі, так чи так упорядковані, а й про особу колекціонера: «Речі причетні до його, колекціонера, особи більше, ніж до часів і просторів своєї появи» [149, с. 87–88]. Вважаємо продуктивним застосувати концептуальне положення дослідження про колекцію як спосіб літературної (само)ідентифікації [Там само, с. 97–118] під час аналізу інтермедіального тексту як багаторівневого вербально-візуального конструкта.

дослідницьких векторів у нашій роботі. Скажімо, семантика сучасних видань «Україна молода», «Дзвін», «Дніпро», «Київська старовина», «Світло», «Степ» та ін. отримує конотативне прирощення внаслідок самого функціонування назви в семіозисі, адже в довіднику подано відомості про існування збірників з такими назвами в інші часи. Або такий аспект: інформація про високу оцінку рецептивно-комунікаційного потенціалу²⁰ анкетування, яке провів журнал «Украинская жизнь» (1912–1916), що видався в Москві, привернула нашу увагу до різноманітних анкетувань у сучасних журналах.

У бібліографічних покажчиках окремих видань важливими виявилися не лише відомості про літературні твори, а й публікації рубрик, присвячених мистецтву та культурі. Наприклад, у покажчику «“Всесвіт” у XX сторіччі» систематизовано майже чотири тисячі публікацій за видами мистецтва, авторами, жанрами творів тощо [142, с. 205–282; с. 547–548]. Однак праці бібліографічного характеру чи видання, наближені до них за характеристиками, незважаючи на цінність, серед досліджень літературної періодики в кількісному відношенні становлять невелику частку.

У процесі формування теоретичної основи дослідження взято до уваги і літературознавчі праці, присвячені дослідженню російських часописів, насамперед ті, у яких літературний журнал розглядається як текст окремо чи в межах ширшої проблеми [21; 266; 267; 309; 626]. Важливим джерелом стала монографія Б. Менцель «Громадянська війна слів» (2006), у якій літературний журнал трактується як феноменальне явище літературної комунікації, зокрема засіб масової інформації, що публікує літературну критику. У праці простежено якісні зміни в російському літературному процесі періоду перебудови (1986–1993). Дослідниця слушно зауважує, що соціальні зміни в суспільстві — ліквідація цензури, комерціалізація літератури, втрата інтелігенцією високого соціального статусу, «роздержавлення» культури тощо — призвели до зміни рецепції читача.

²⁰ «...широкий обмін думками ... в пресі» [484, с. 237].

Суспільні й соціокультурні зміни, які вплинули на семантико-структурні та комунікативні особливості польських часописів, також досліджувалися польськими й українськими науковцями [699; 721; 725; 730; 662]. Рубіжним для таких змін у Польщі вважається 1989 р., тому він часто фігурує в соціологічних і літературно-критичних дослідженнях. Наприклад, за відомостями «Каталогу журналів», у Польщі існує до 500 культурологічних часописів, з них 170 можна віднести до літературних. Більшість утворилася після 1989 р. [714].

Про особливості існування культурологічних і літературних журналів у нових умовах ідеться в книжці П. Марецького «Народний рух» («Pospolite ruszenie», 2005). У ній автор розмістив двадцять вісім розмов із редакторами про видання журналів і сучасний стан літературного життя. Один із редакторів зауважив, що головна відмінність процесу видання журналів у Польщі полягає в тому, що їх видають невеликі об'єднання чи приватні особи, це справжній суспільний (народний) рух, тоді як в інших європейських країнах це — справа великих видавництв. Водночас, на думку Ш. Бабуховського, такі «нішові» часописи з невеликим накладом на своїх сторінках друкують найцікавіші літературні твори. Також поділяємо судження П. Сарни щодо важливості ролі літературних журналів для розуміння змін, які відбулися не тільки в Польщі, а й у інших країнах Центральної Європи в період соціально-політичної трансформації після 1989 р. [730]. Підтвердження цієї позиції знаходимо в монографії Я. Шевчук, яка, вивчаючи типологію героя сучасної польської та української «молодої» прози, детально простежує способи й тексти (само)репрезентації письменників, народжених у 70-х роках ХХ ст., і аргументовано доводить, що «трибуною» для молодих польських авторів стали літературні часописи [662, с. 47–57].

Як бачимо, значну кількість літературознавчих досліджень присвячено літературному журналу, проте в їхньому масиві переважають розвідки, у яких застосовано традиційний інструментарій для вивчення художнього й літературно-критичного дискурсу. Намір розглянути журнал як текст, з урахуванням зв'язків

між художнім і нехудожнім, вербальним і візуальним дискурсами, із застосуванням методології міждисциплінарного характеру спонукає до вивчення проблеми дослідження літературних журналів у сфері суміжних наук.

Сучасні періодичні видання найчастіше стають об'єктом наукової рефлексії в дослідженнях зі сфери соціальних комунікацій, у яких автори вивчають або ж публіцистичний дискурс журналів [239; 114; 473], або ж входження окремих художніх текстів у публічний дискурс за допомогою періодичних видань [177, с. 761; 278]. Скажімо, Н. Желіховська на матеріалі журналів «Київ» і «Вітчизна» досліджує українську публіцистику 1985–1990-х рр. в аспекті концептуально-тематичних особливостей. Дисертантка простежує різні теми, приміром «дотримання принципу правдивості в літературі», за кількісним показником і з'ясовує семантику теми шляхом аналізу сорока двох публіцистичних творів [239]. Саме розуміння правдивості як важливої суспільної та морально-етичної категорії, як гуманістичної основи в суспільстві, як передумови виживання в глобалізованому світі можна тільки прийняти як вірогідне й потрібне. Проте тезу: «...навіть у найтяжчі для України радянські роки правда жила у кращих зразках літератури і мистецтва» [Там само], варто уточнити чи обумовити, що йдеться не про офіційно визнану правду партійними вказівками, а правду як естетичний чинник. Водночас навіть цей короткий коментар виявляє в семантиці слова ідеологічні нашарування й вплив радянського минулого, що визначають у дослідженнях літературних журналів Б. Бердиховська [40, с. 135] і Б. Менцель [403, с. 17–19]. Н. Желіховська пояснює розуміння правдивості жанровими ознаками публіцистики й пов'язує його з перебігом перебудови, що, власне, окреслює лише один з напрямків рефлексії багатоаспектної проблеми.

Інший вектор вивчення публіцистики — соціокультурний — реалізує Т. Пасова (2014), досліджуючи журнал «Kultura» (1947–2000). Вона зосереджується на концепції відносин між Києвом та Варшавою, розробленій Ю. Мєрошевським і Є. Гедройцем. У літературознавчому аспекті зацікавлює

детальне дослідження проєкту Є. Гедройця, відоме нині як антологія «Розстріляне відродження», що стала частиною дискурсу журналу «Kultura» [473, с. 11].

Публіцистику літературно-художніх видань досліджує Л. Василик, проте на значно ширшому матеріалі, а саме: на матеріалі журналів «Березіль», «Вітчизна», «Всесвіт», «Дзвін», «Дніпро», «Київ», «Кур'єр Кривбасу», «Сучасність», газети «Літературна Україна» за 1986–2010 рр. Видно, що в оптику дослідження потрапляють видання, за якими закріпилася назва «старі» (ті, що видавалися до 1985 р.) [9, с. 114]. Виняток становлять «Кур'єр Кривбасу» і «Сучасність» (в Україні видається з 1992 р.). Світоглядно це українські патріотичні видання, але стилістичні відмінності є, скажімо, ліберальна «Сучасність» і традиціоналістська «Літературна Україна». Цілком обґрунтовано Л. Василик визначає концепти національної ідентичності: Україна, свобода, Бог, душа, пам'ять, віра, совість, істина, правда тощо, проте вони напевно розширили б свою «світоглядну багатобарвність» (В. Скуратівський) завдяки порівнянню з «новими» [Там само] виданнями («Кальміус», «Київська Русь», «Критика», «Література плюс», «Потяг 76», «Українська літературна газета», «Четвер» та ін.).

У єдиному просторі «старі» й «нові» видання вивчає О. Іванова в дисертації «Літературно-мистецька періодика в соціально-комунікаційному просторі України початку XXI століття» (2010) [277]. Літературні журнали представлено як медіасуб'єкт, посередник у соціальному спілкуванні: колектив авторів — читач, орган громадської організації — суспільство. Дослідниця вивчає тематичне наповнення й особливості формату десяти українських журналів («Березіль», «Вітчизна», «Дзвін», «Дніпро», «Київ», «Київська Русь», «Книжник-review», «Кур'єр Кривбасу», «Сучасність», «ШО») за 2005 р., перше півріччя 2007 р. та 2009 р.

Хоча О. Іванова вивчає літературу як мистецтво слова, проте зацікавлюють не так результати контент-аналізу (кількісні показники «упорядкування простору літератури» в періодиці — кількість опублікованих текстів загалом, авторів українських і неукраїнських, авторів художньої літератури та інших типів творів,

способи представлення митців літератури тощо), як теоретичне узагальнення емпіричних спостережень, зокрема створена нею концептуальна модель літературно-мистецького журналу. У цій моделі літературно-мистецький журнал представлено як медіасуб'єкт, а його типи класифіковано відповідно до комунікативної функції. Зокрема, розглядаються такі типи: комунікатор — посередник між літературою і соціумом, комунікатор — агент впливу на літературу й читача та комунікатор — інтерпретатор літератури в соціумі. Окрім комунікативної функції, О. Іванова простежує також репрезентативну. У цьому аспекті літературно-мистецький журнал є репрезентантом настроїв соціуму щодо літератури та репрезентантом уявлень культури про літературу [278, с. 183]. Водночас бачимо, що в моделі не представлено літературно-мистецький журнал як спосіб репрезентації українського літературного процесу, не визначено потенціал форми журналу в аспекті генератора змісту тексту тощо. Без сумніву, авторка моделі свідомо обирає елементи певної природи відповідно до свого концептуального бачення, бо зазначає, що ця модель «демонструє уявлення про те, чим постає літературно-мистецька періодика як медіасуб'єкт у сфері соціальних комунікацій» [Там само, с. 182]. Оскільки це дослідження зі сфери соціальних комунікацій, у ньому не перебачається досліджувати рівні моделі літературно-художнього видання як тексту, але в дисертації ми плануємо вивчати текстуальні особливості часописів за певний часовий проміжок.

У дослідженні журналів іноземної літератури («Всесвіт», «Иностранная литература», «Lire», «Words without borders») у системі міжкультурної комунікації К. Дзюба трактує літературні журнали подібно до О. Іванової як медіасуб'єкти, канали комунікації, транслятори комунікативних моделей, візуальної та вербальної інформації [203]. Проте варто наголосити, що досліджений комунікативний аспект хоч і є одним з найважливіших, не вичерпує спектр функцій літературно-художніх видань. Водночас імпонує те, що в побудові власної концептуальної моделі літературно-художніх журналів у системі міжкультурної комунікації авторка звертається до визначення типів і концептів

міжкультурної взаємодії. Такий підхід розцінюємо як підтвердження продуктивності культурологічного підходу до вивчення багаторівневого тексту літературного журналу²¹.

Однак не можна не помітити, що, коли йдеться про літературний журнал, дослідники здебільшого зосереджуються на вербальному тексті, хоча у сфері соціальних комунікацій сформовано і такий напрямок наукових досліджень, як зображальна журналістика. Один із основоположників досліджень зображальної журналістики Б. Черняков пише, що «впродовж багатьох десятиліть зовсім небагато науковців демонструють здатність “помічати” в конкретних аналізованих виданнях чи їх системі наявність невербальних компонентів» [646, с. 5]. Пресознавчі аспекти зображальної журналістики Б. Черняков розробляв з 1979 р., підкреслюючи її цінність як специфічної форми соціальної пам'яті [Там само, с. 6]. Науковець розпочав дослідження зображальної журналістики в друкованих засобах масової інформації (від виникнення до середини ХІХ ст.). Б. Черняков досліджував значення візуальних форм сприймання інформації в масових комунікаційних процесах і акцентував їхню роль у сучасному суспільстві. Учений трактував зображальну журналістику й зображальну публіцистику як феномен, обґрунтував і увів до наукового вжитку поняття про синтетичність журналістського тексту [645]. Однак він досліджував масив тогочасних періодичних видань різного професійного спрямування, а ілюстративний матеріал літературно-художніх журналів розглядав без урахування їхньої мистецької специфіки разом з виданнями історичного та географічного характеру. Дослідник зосереджується на журналістськознавчих та поліграфічних аспектах (наприклад, з'ясуванні назви та автора ілюстрації чи способі її виконання). Б. Черняков спорадично визначає функціональне призначення

²¹ Серед можливих рівнів К. Дзюба розглядає проблемно-тематичний та жанровий, що прирівнює журнал до літературного твору і визначає телеологічні результати. У нашому пошуку моделі літературного журналу як інтермедіального тексту застосовується естетична парадигма, що надає змогу побачити спільне й відмінне різних видів мистецтва, які співіснують і взаємодіють у просторі літературного журналу.

ілюстрації: декоративна функція, відтворення національного колориту тощо, але не вдається до спеціального простеження ролі візуальних образів під час утворення синтетичного смислу кінцевого продукту. Учений вивчає періодичні видання XIX ст., що не збігається з об'єктом нашого дослідження.

Теорія зображальної журналістики отримала нові вектори для розвитку у зв'язку з поширенням у другій половині XX ст. різних каналів передавання візуальної інформації. Нині науковці вважають зображальну журналістику різновидом ширшого поняття «візуальна комунікація», під якою розуміють повідомлення, передане за допомогою слів, зображення і дизайну, тоді як зображальна журналістика використовує тільки зображення [657, с. 2].

Візуальний аспект літературно-мистецьких видань досліджують також О. Лагутенко, М. Мудрак, О. Кашуба-Вольвач, О. Хобта, Л. Поліха та інші мистецтвознавці. Їхні інтереси, як і інших гуманітаріїв, зосереджені переважно на мистецтві модернізму. Зокрема, О. Лагутенко в дисертації «Українська книжкова та журнальна обкладинка першої третини XX століття (стилістичні особливості художньої мови)» (1996) розглядає становлення образної системи книжкового й журнального оформлення в Україні в перші десятиліття XX ст., стилістичні особливості графічної школи в Україні 1917–1920-х рр., основні напрями книжкової та журнальної графіки (обкладинки) 1920 — початку 1930-х рр. Термінологічний апарат дослідження — образна система, стилістичні особливості, конструкція, художня мова тощо, а також обрані методи — системно-структурний аналіз з принципом історизму, комбінування синхронного й діахронного підходів (важливих для вивчення мистецтва переломної доби), аналіз текстів на основі структурного й компаративістського підходів — близькі й зрозумілі також для літературознавчої розвідки. Переконливим є виразно семіотичне трактування самої обкладинки та її елементів. У мистецтвознавчій характеристиці обкладинки О. Лагутенко знаходимо додаткову аргументацію для створення власної теоретичної моделі літературного журналу як інтермедіального тексту.

Дослідниця пише насамперед про книжкову обкладинку, проте номінування різновидів обкладинки вже в темі дисертації, без спеціально обумовленої диференціації, дає підстави для застосування типологічних ознак, принаймні тих, які стосуються художньої форми, до обох різновидів. Типологічні ознаки визначаються на перетині рецептивного, структурно-композиційного та технологічного підходів, однак наголошується, що сприйняття обкладинки «відбувається на інших засадах, ніж сприйняття внутрішніх елементів книги» [350, с. 3]. Дослідниця влучно називає обкладинку тонкою паперовою чи картонною оболонкою книги. Систематизуючи детальну характеристику цього елемента видання, пригадаємо його найважливіші ознаки: 1) приваблювання покупця; 2) прискорення знайомства читача з книгою; 3) своєрідний вхід до книжки з ясно окресленими берегами та віссю симетрії; 4) композицію обкладинки створюють шрифт, зображення та декоративне оформлення; 5) обкладинка має символічний зміст, оформлений декоративно; 6) пластична мова обкладинки наближає її до екслібрису або геральдики; 7) композиція обкладинки є конструкцією з ліній, площин, форм і кольору; 8) поліграфія не тільки диктує певні вимоги й обмежує свободу митця, вона «диктує темп зміни художньої мови» [Там само, с. 4–5].

Прикметно, що тенденцію надзвичайно активного розвитку книжкової та журнальної графіки в першій третині ХХ ст. в Україні О. Лагутенко розглядає в руслі загальноєвропейського руху. Вона зазначає, що для цього процесу характерні пошуки нових шрифтів, нових прийомів оформлення, конструкцій: «Течія “типографічного відродження” (Typographical Revital) в Англії, яка наслідувала високі зразки книжкового мистецтва епохи інкунабул, “нова типографіка” конструктивістів (die Neue Typographic), що запанувала в школі Баугауз у Веймарі–Дессау–Берліні, в пореволюційній Москві, була поширена в Амстердамі, Празі, Лейпцигу, Варшаві. Ці дві головні течії, взаємовідштовхуючись і впливаючи одна на одну, дали головні напрями розвитку книжкового оформлення та друкованої продукції в цілому» [Там само, с. 8].

Унаслідок цього художник став творити обкладинку за законами мистецтва, активно втручатися в реальне, перероблювати його з метою підкреслення найсуттєвішого та відкриття нової якості дійсності. Художник зважав на площину основи, застосовував геометризацию форми, виразність лінії, чистий колір, організовував простір шляхом зіставлення інтенсивно фарбованих площин.

І хоча дослідження О. Лагутенко зосереджене на художньому оформленні книжкових обкладинок першої третини ХХ ст. як принципово нового явища в історії українського мистецтва, у ньому є досить детальний підрозділ, що стосується журнальних обкладинок, який, відповідно до теми нашої роботи, розглянемо детальніше.

Стиль модерн, як метафорично визначено в розвідці, — поезія ліній і площин, сприяв появі численних літературно-мистецьких часописів: «Артистичний вісник» (Перемишль—Львів), «ЛНВ» (Львів—Київ); в Києві — «Українська хата», «Сяйво», «В мире искусств», «Лукоморье», «Музы», «Искусство и печатное дело», «Дзвін»; у Харкові — «Труд и искусство», «Друг искусства»; у Москві — «Украинская жизнь»²². Оформлення художніх журналів дало перші послідовно витримані зразки стилю модерн в Україні. Досліджуючи журнал «В мире искусства» (1907–1910), О. Лагутенко встановлює жанрові різновиди образотворчого мистецтва та з'ясовує стильові тенденції візуального оформлення. Цей журнал друкував твори художників петербурзького об'єднання «Мир искусства». Художники В. Замирайло і Д. Митрохін прикрашали заставками твори письменників і поетів-символістів. Обкладинки виконували Г. Буданов і М. Каришев. Описуючи приклади окремих обкладинок (№ 5, 11–12, 20–21 за 1907 р.), О. Лагутенко не встановлює смисловий зв'язок обкладинки з вербальним матеріалом журналу, проте виявляє стильові тенденції: «бачимо, як швидко змінюється пластична мова художнього оформлення — від багатослівного символізму до витриманої декоративної конструктивності» [Там само, с. 30]. Мистецтвознавець помічає стрімкі зміни стилю в журналі

²² Про журнал «Украинская жизнь» див. [491].

«Українська хата». У 1910 р. він друкувався з обкладинками роботи М. Самокиша (реалістична манера) і М. Жука (модерн, символістичні віньєтки). У стилі модерн оформлено більшу частину художніх журналів 1910-х рр. в Україні: «Лукомор'є» (М. Денисов), «Труд и искусство», «Друг искусства», «Музы»; «Сяйво» (Антін Середа), «Дзвін» (Охрім Судомора).

Найкращим зразком оформлення мистецького журналу дослідниця визнає обкладинку Г. Золотова до журналу «Искусство: живопись, графика, художественная печать» за 1912 р. В описі обкладинки О. Лагутенко поєднує аналітичні й образні характеристики. Вважаємо, що дослідниці вдалося синтезувати в наведеній нижче цитаті ознаки наукового й художнього стилів, і трактуємо її як приклад розгорнутого екфразису: «Шрифтова композиція її (обкладинки. — Г. Б.) розташована у верхній частині аркуша, подібно до архітрава. Слово «искусство» за розміром дорівнює написові другої частини назви, цезури між шрифтовими рядками і масиви літер створюють величні виступи. Самі літери нагадують гармонійну антикву. Центром обкладинки є біла роза — символ краси, духовності. Цей світлоносний і таємничий образ двічі по колу обведений гілкою з гострими колючками. Вона схожа на терновий вінець, що приносить страждання і водночас відокремлює від усього буденного, виводить на вищий рівень духовності. Біла роза на чорному тлі замкнена в овальну оправу як дорогоцінний перстень-інталія. Спілкування з журналом повинно було залишити слід у душі читача. Прозорий символістський хід знайшов бездоганно лаконічну форму вислову» [Там само, с. 32–33]. Журнал виходив з ініціативи В. Кульженка і С. Яремича, мав різні назви «Искусство и печатное дело» (1909–1910), «Искусство: живопись, графика, художественная печать» (1911–1912), «Искусство в Южной России» (1913–1914). Встановлюючи значення журналу, дослідниця наголошує, що він мав просвітницький характер: у ньому, зокрема, було надруковано статтю О. Бенуа «Завдання графіки» (1910), роботи Е. Преторіуса. Нині він цінний як джерело становлення українського модерну: з

журналом співпрацював В. Кричевський, цікавився ним Г. Нарбут. Пізніше учні Г. Нарбута зверталися до текстів і візуального матеріалу журналу.

Дослідниця завершує огляд конкретних видань узагальнювальним висновком, у якому трактує мистецтвознавчу періодику як один із різновидів художньої творчості й наголошує на значенні її просвітницької та репрезентаційної функцій: відкинуто «існуючий майже два століття розподіл мистецтва на високе, чисте, й низьке, ужиткове. Творці стилю модерн прагнули, щоб мистецтво якнайширше увійшло в плинне життя, охопило речі повсякденного середовища», викликало інтерес до предметів побуту минулих сторіч [Там само, с. 34].

Для дослідження сучасних літературних журналів дисертація О. Лагутенко цінна фіксованим інтересом до періодики, встановленням провідних мистецьких тенденцій у друкованій продукції представників українського модерну, визнанням ролі журналу як агента зв'язку між митцями та загальною спільнотою. Тематична спрямованість на вивчення одного елемента видання — обкладинки розцінюється нами як передумова, необхідний вступ до сприйняття масиву окремих журналів як цілості. Саме такий підхід реалізовано в дисертації О. Хобти «Мистецька періодика Одеси другого десятиріччя XX століття: історико-функціональний аспект та інтерпретаційні особливості» (2005) та статті Л. Поліхи «Журнали Закарпаття 1920–1930 років: типи оформлення обкладинок» (2010).

Дослідниця Л. Поліха, вивчаючи обкладинки журналів Закарпаття 1920–1930 рр., визначає три типи їхнього оформлення: шрифтовий, символічний та сюжетно-тематичний [485, с. 149]. Детально описуючи елементи обкладинок, авторка акцентує увагу на образотворчо-стильових ознаках, не зупиняючись на формально-змістових зв'язках обкладинки і контенту матеріалів окремих номерів. Окрім того, не враховується професійна спрямованість періодичних видань.

У роботі О. Хобти розглянуто зародження та формування мистецької періодики Одеси другого десятиріччя XX ст., її інтерпретаційні особливості та напрями критичної рецепції мистецької дійсності. Особливе зацікавлення

викликають підрозділи про відображення літературного процесу початку ХХ ст. на сторінках журналу «Основа» (1915) і зображальність на сторінках мистецької періодики Одеси.

Дисертантка зосереджується на періоді, який визнається в науці як перехідний (В. Силантьєва, А. Матусяк) і має певні типологічні збіги із сучасністю (Т. Гундорова). Зокрема, основна прикмета мистецької періодики початку ХХ ст. — остаточна втрата позицій «товстого» журналу, присвяченого всім видам мистецтва, типологічно подібна до різкого падіння тиражів «товстих» журналів уже наприкінці ХХ ст., проте, без сумніву, причини таких змін інші²³.

Водночас О. Хобта зауважує, що на початку ХХ ст. були популярними спеціалізовані часописи, наприклад, значно зросла кількість театральних видань. Для цієї ознаки складно знайти відповідник у наш час, бо, власне, у мистецькому середовищі нині реалізується прагнення до зворотного процесу — універсалізації.

Дослідження О. Хобти привертає увагу прагненням виявити інтерпретаційний потенціал вербальних і візуальних матеріалів, розглянутих як цілість, у просторі мистецького журналу. Дисертантка ставить завдання: схарактеризувати зовнішній вигляд видань, наповненість зображально-ілюстративним матеріалом, простежити взаємозв'язок стану мистецтв у міському середовищі та розвитку відповідної періодики тощо, — внаслідок розв'язання яких накопичується емпіричний матеріал для теоретичного узагальнення структурно-семантичних особливостей взаємодії різних видів мистецтва.

Позитивно, що одеський журнал «Основа» (за самовизначенням, вісник літератури, науки і письменства) розглядається О. Хобтою як послідовник традицій «Літературно-наукового вістника». Хоча одеський вісник існував короткий час (три номери), але дотримувався стратегії поважних видань.

²³ Детально комплекс проблем, що вплинули на падіння тиражів «товстих» журналів, та їхні наслідки розглядає Б. Дубін у статтях «Журнальна культура пострадянської епохи» і «Літературні журнали за відсутності літературного процесу». Спостереження за динамікою тиражів журналів завершується висновком, що це явище зумовлене розмежуванням інтересів і сфер впливу охоронно-контролюючих відомств і різних культурних груп, а також диференціацією позицій і світоглядних орієнтирів у цих групах [222, с. 143].

Матеріали подавалися в трьох розділах: літературно-науковому, науково-публіцистичному, нових книжок. Серед авторів були В. Винниченко, С. Єфремов, Ф. Матушевський, С. Русова, Н. Кибальчич, В. Леонтович, Г. Чупринка, Х. Алчевська, П. Тичина, Л. Старицька-Черняхівська та ін. Журнал відкривався повістю В. Винниченка «Босяк». Дослідниця здійснює проблемно-тематичний аналіз художніх творів, вкраплюючи стислі міркування про жанрово-стилістичні особливості. Серед творів, що започатковували нову тематику, згадується нарис «Vismajor» В. Леонтовича про конфлікт між природою і поступом, твори про жахи та містику О. Левицького [635, с. 66–68]. Визначаючи проблемно-тематичний спектр опублікованих художніх творів, О. Хобта зважає й на візуальний образ журналу, точніше, на відсутність ілюстративного матеріалу: «Вісник “Основа” розміщував на своїх сторінках виключно критичні праці, літературні твори, розвідки із суспільного, політичного, економічного життя, які не супроводжувалися ніякими ілюстраціями, сповіщаючи читачам серйозну наукову інформацію» [Там само, с. 152]. Водночас сучасні погляди на візуальний образ журналу і ширше — тексту дають змогу прочитати повідомлення не лише в ілюстраціях, а й у графічних засобах, до яких зазвичай відносять шрифти, відбивки, заставки [548].

Дисертація О. Хобти містить низку положень, які можна перевірити на іншому емпіричному матеріалі чи застосувати до його дослідження. Наприклад, комплекс функцій, які виконують елементи зображальності, як-от: прикрашальна, інформаційна, оформлювальна, репродуктивна (трансляційна), рекламна, ознайомлювальна [Там само, с. 144–153], — потребують диференціації та уточнення. Проте теза щодо розкриття змісту зображення у взаємозв'язку між ним і виданням у цілому видається базовою для аналізу і візуальних, і вербальних матеріалів. Заслуговує на увагу також аналіз зображальних жанрів (карикатури, портретного малюнка, рекламного малюнка, ілюстрації) в єдності слова і зображення. Вищенаведені жанри не випадкові, а визначені як найпопулярніші серед зображальних публікацій у одеській мистецькій періодиці. Щоб показати

результативність такого типу аналізу, наведемо приклад узагальнення семантичних особливостей карикатури в одеській мистецькій періодиці: 1) карикатура стала набагато злішою; 2) центральним став образ «вітчизняної буржуазії»; 3) алегорична карикатура тісно переплетена з фольклором; 4) відсутність позитивного героя. Основні композиційні елементи карикатури: агітаційно-заклична інтонація, текст перестає бути підтекстовкою, лаконізм, що переростає в ображення прямим текстом [Там само, с. 166].

На початку третього тисячоліття серед літературних журналів українського ренесансу погляд мистецтвознавців чи не найчастіше звертається до журналу «Нова генерація» (1927–1930). Під час хрущовської відлиги про журнал і його засновника М. Семенка написав колишній співробітник О. Полторацький. Він високо атестував видання — «на рівні кращих світових зразків», але схарактеризував його побіжно (згадано кілька яскравих візуальних деталей макета, літературні твори першого номера, ілюстративні матеріали тощо), бо хотів насамперед написати спогад про М. Семенка — «цілком відданого літературній боротьбі, ділового, зібраного і в той же час дотепного, винахідливого, завжди оригінального, ексцентричного і ні на кого іншого не схожого» [490, с. 200].

У 1986 р. в Анн-Арборі М. Мудрак публікує англomовну монографію “The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine”, про яку український читач довідується з рецензії О. Ільницького в журналі «Сучасність» [282]. У 2007 р. «Новій генерації» та її засновнику альманах «Хроніка-2000» присвячує окремий випуск (65–66). Г. Скляренко досліджує публікації з проблем мистецтва в журналі «Нова генерація» в ґрунтовній статті (2015). Дослідницькою рамкою для неї є тези про суттєву відмінність українського авангарду від російського і про заснування угруповання футуристів за мистецькими, а не якимись іншими ознаками [559, с. 53]. Характерні ознаки журналу Г. Скляренко розглядає на тлі інших мистецько-культурних часописів, як-от: «Нове мистецтво», «Червоний шлях», «Життя і революція», «Літературний ярмарок» та ін. Однак авторка зауважує, що

«Нова генерація» відрізнялася від них визначеною позицією та полемічністю [Там само, с. 54]. У 2016 р. О. Кашуба-Вольвач публікує тематичний показник «Мистецькі сторінки “Нової генерації” 1927–1930», де систематизує матеріали з образотворчого мистецтва, побутотворчого мистецтва, архітектури, кіно- та фотомистецтва, театру, що були надруковані в журналі. А у 2018 р. видавництво «Родовід» видає монографію М. Мудрак «“Нова генерація” і мистецький модернізм в Україні» в перекладі українською мовою.

Отже, літературний журнал як об’єкт наукових досліджень викликає зацікавлення в представників різних наук. Дослідники здебільшого вивчають літературні журнали першої половини ХХ ст., хоча в останнє десятиліття зростає інтерес до сучасних літературних журналів.

Оновлення методологічного апарату літературознавства в останні десятиліття дає змогу дослідити межові культурні явища, до яких безсумнівно належить літературний журнал, за допомогою міждисциплінарних стратегій. Особливості взаємодії різних дискурсів, зокрема й різних видів мистецтва, у просторі літературного журналу потребують залучення такої нової парадигми наукових досліджень, як інтермедіальність, що обґрунтовується в наступному підрозділі.

1.2. Інтермедіальність як нова наукова парадигма міждисциплінарних досліджень

В українській науці накопичено значний досвід з осмислення проблеми взаємодії / синтезу мистецтв, а впродовж останніх десятиліть для вивчення художніх творів застосовуються теорії інтерсеміотичності та інтермедіальності. Масив літературознавчих досліджень можна згрупувати за такими напрямками: теоретико-літературні праці, у яких висвітлюються теоретичні основи взаємодії видів мистецтва, передовсім таких вчених, як О. Білецький, О. Потебня, І. Франко; історико-літературні праці про взаємодію / синтез видів мистецтва

(Л. Генералюк, О. Мацяк, В. Просалова, О. Рисак, М. Фока); вивчення літератури в системі мистецтв як галузь компаративістики (О. Астаф'єв, Т. Бовсунівська, В. Будний, А. Волков, Р. Гром'як, М. Ільницький, Д. Наливайко, Т. Рязанцева, Г. Сиваченко, В. Силантьєва, В. Фесенко, К. Шахова та ін.). Окремий корпус, не такий численний, як попередній, але примітний пошуком новітніх стратегій для дослідження художніх творів ХХ — початку ХХІ ст., становлять дослідження, виконані в парадигмі синкретизму (Н. Дмитренко, О. Єременко, Л. Кавун), інтерсеміотичності (О. Єременко, І. Жодані, В. Шуть) та інтермедіальності (Н. Білик, Л. Білоножко, Н. Даценко, Б. Корнелюк, В. Просалова, В. Силантьєва, О. Шикиринська).

З-поміж основних положень теорії взаємодії / синтезу видів мистецтва в процесі дослідження літературного журналу у світлі інтермедіальності зважаємо на зв'язки між мовою й мистецтвом, розгляд художніх явищ у контексті культури, спільне та відмінне між окремими видами мистецтва, загальноестетичні та специфічні особливості взаємодії літератури й мистецтва, ознаки синтезу видів мистецтва в літературі певного напрямку, формування термінологічного апарату для інтермедіальних досліджень, положення про семантизацію літературної форми тощо.

Визначаючи інтердисциплінарну парадигму дослідження літературного журналу, актуалізуємо теоретичні ідеї О. Потебні. Вони застосовуються передовсім у лінгвістиці, проте мають ширше значення, бо сформовані на загальноестетичній основі. Дослідниця А. Колодна в естетиці вченого зауважує такі концептуальні думки: мова є аналогом або прообразом будь-якої творчої діяльності; мистецтво за своєю структурою подібне до слова; мистецтво, як і слово, є засобом створення думки, а не її готовим образним вираженням [498, с. 16]. О. Потебня в праці «Думка й мова» (1862) розмірковує про зв'язок мови й літературної форми. Учений проводить типологічні паралелі між окремими видами мистецтва й мовою, вважаючи, що зв'язок поезії зі словом вказує на спільне в мові й мистецтві. Учений пояснює ключові терміни на прикладі

скульптури: «Це — мармурова статуя (зовнішня форма) жінки з мечем і терезами (внутрішня), яка репрезентує правосуддя (зміст)» [Там само, с. 45]. Отже, словесне позначення різновидів мистецтва та мистецьких жанрів (скульптура, картина, літографія) О. Потебня відносить до зовнішньої форми, внутрішня форма втілена в образах, під якими він розуміє фігури, зображені на картині, чи події й персонажів роману, а зміст — це ті думки, які «викликаються образами в глядачеві й читачеві або ж служили ґрунтом образу в самому митцеві під час акту творення» [Там само, с. 28].

У праці О. Потебні «Із записок з теорії словесності» (1905) йдеться про функціональну подібність мистецтва й науки, що є важливою передумовою для сучасного поєднання в одному інтерпретативному просторі різних дискурсів, наприклад художнього й нехудожнього.

Думка Потебні про внутрішню форму твору, яка може пробуджувати найрізноманітніший зміст, іманентна для розуміння мистецтва. У ХХ ст. про це ж писав Вальтер Беньямін у есе «Історія літератури і літературознавство» (1931): «Йдеться не про репрезентацію творів у зв'язку з часом їхнього створення добою, а про те, щоб у тому часі, коли вони створені, бачити час, що прагне їх пізнати, тобто наш час» [36, с. 428].

Естетична концепція О. Потебні вплинула на розвиток українського літературознавства у ХХ ст. Зокрема, вона живить ідеї О. Білецького про синтез у літературознавстві та залучення до творчості читача: «Процес словесно-образного пізнання, що розпочинається в поетові, продовжується читачем. Типи процесу в письменника і читача, зрозуміло, зовсім різні, але сутність одна: ця сутність — пізнання, осмислення дійсності засобами образного слова» [35, с. 142]. Порівняємо, як про читацьке сприйняття писав О. Потебня: «Слухач може значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета осягнути ідею його твору. Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, в невичерпному можливому його змісті» [498, с. 49].

Теоретичне осмислення проблеми взаємодії літератури з іншими видами мистецтва одним із перших в українському літературознавстві розпочав І. Франко. У праці «Із секретів поетичної творчості» (1898) в кількох розділах видатний український письменник розглядає зв'язки літератури з музикою, живописом, скульптурою і трактує їх, за сучасною термінологією, в комунікативно-діяльнісному та рецептивному аспектах. За І. Франком, поезія і малярство є «найважливішими паростями людської артистичної творчості, такими, що дають для творчого духу найширше поле, найбільше багатство форм і засобів» [624, с. 102]. Можна сказати, що наголошується на репертуарному багатстві форм творчої діяльності та спільних ознаках видів мистецтва, при чому література й живопис позиціонуються як паритетні види мистецької діяльності, без надання якомусь із них переваг. А відмінність між ними автор трактату вбачає насамперед у меті творців: «Поет уживає кольористичних ефектів зовсім не там, де вжив би їх маляр, а для характеристики психічного настрою людей» [Там само, с. 101].

Слідом за Г.Е. Лессінгом²⁴, І. Франко осмислює різницю між поезією та малярством у категоріях часу й простору, додаючи ще рух і спокій. Український мислитель не погоджується з тезою Г.Е. Лессінга про панування малярства в категорії місця, а поезії — часу, наполягаючи, що кожен «поетичний твір, написаний чи надрукований, лежить також у категорії місця простору; те, що вмістив у ньому автор, так само незмінне, дане раз на все, покладене одне обік другого, як на малюнку» [Там само, с. 105]. Цю тезу Франка розвивають сучасні літературознавці, міркуючи про часопросторові параметри художнього твору. Отже, спростовуючи «бодай чи не одинокую різницю між поезією і малярством» — «обі ті галузі штуки простягаються в обох категоріях — простору і часу, мають у

²⁴ Трактат Г.Е. Лессінга «Лаокоон, або Про межі малярства й поезії» (1766) активно осмислюється в теоретико-літературних працях XX–XXI ст., наприклад: у статті О. Михайлова «Про художні метаморфози в німецькій культурі XIX століття» (1982), статті Т. Гундорової «Три “Лаокоони”, або Про диференціацію та синтез медій від Лессінга до авангарду» (2018), у колективних збірках наукових праць «Література и живопись» (1982) та «Література на полі медій» (2018).

собі простір і рух», І. Франко слушно наполягає, що варто визначити дійсну, принципову відмінність між ними, і робить це під час аналізу слухових та зорових образів у епічній поезії та народних піснях, а найбільше — у ліриці, баладах і поемах Т. Шевченка. І. Франко визначає смисл і засоби зображення таких образів і помічає, що за допомогою слів поет зображує «величезну різноманітність життєвих проявів»: «Не те відрізняє маляра від поета, що теми одного лежать виключно в категорії місця, а другого в категорії часу, а те, що техніка одної штуки зв'язана нерозривно тільки з одним змістом зору, коли тим часом друга дає можливість апелювати до всіх зміслів» [Там само, с. 107–108]. Надалі в роботі І. Франко аналізує семантику зорових образів у різних поетичних творах, способи їхнього зображення і показує, що поет малює зорові образи словом, звертаючись до нашої уяви, тому його інструментарій зовсім інший, ніж у живописця, який діє за допомогою лінії та кольору на зір глядача.

Проте важко погодитися з тим, що «несвідоме зчіплювання образів» [Там само, с. 109], розбудження уяви викликає тільки поезія, на наш погляд, і інші види мистецтва, хоча б частково, мають таку ознаку. Підстави для такого міркування знаходимо наприкінці трактату, де І. Франко пише про природу естетичного не тільки для поезії, а загалом для мистецтва: «малювання краси не є метою штуки» [Там само, с. 117], — і робить висновок, що все — і красиве і бридке — доступне для творчості митця, об'єднуючи в його особі за допомогою наведених прикладів поета, драматурга, романіста й скульптора: «...в артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження» [Там само, с. 118]. Отож в актуалізованих тезах із трактату І. Франка вбачаємо підґрунтя для поєднування в єдиному рецептивному просторі мистецьких текстів різної природи.

На рубежі XIX–XX ст. в українській культурі виразно проявляється тенденція до синтезу мистецтв, що, на думку дослідників, свідчить про

органічний розвиток нашого мистецтва в руслі загальноєвропейських тенденцій того періоду.

В українській науці проблему синтезу видів мистецтва вперше системно висвітлює О. Рисак у монографії «“Найперше — музика у слові”: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX — початку XX ст.» (1999). До безсумнівних теоретичних здобутків цього дослідження належить те, що аспекти синтезу мистецтв вперше розглядаються в парадигмі рецептивної естетики. Беручи за основу тезу А. Мешонніка про літературний твір як одночасно відкриту й закриту систему, а також про наявність асоціацій на міжтекстовому рівні, О. Рисак уточнює перелік можливих асоціацій: 1) асоціативність структурних компонентів між художніми творами; 2) асоціативні потенції суб'єкта сприймання [520, с. 36].

Варто також зауважити, що при визначенні форм синтезу мистецтв у літературному творі О. Рисак враховує методологічні досягнення семіотики (наприклад, слідом за М. Брістігером вважає музику розділом риторичної мови чи мови почуттів) і постструктуралізму, зокрема називає такі форми: а) «перекодування» музичних і живописних творів засобами художньої літератури; б) суміжні види мистецтва вважаються елементом літературної фікції; в) музичний та живописний компоненти розглядаються як конструктивна модель літературного твору; г) музичні та малярські твори трактуються як джерело літературної інспірації.

Науковець прозорливо пише про доцільність застосування до синтетичних явищ кількох перспектив дослідження: зважаючи передовсім на слово, бачити можливості мелодії та колористики (музики й живопису). Нині такий підхід отримав назву міждисциплінарного.

Важливо, що О. Рисак йде від художнього образу до структури твору. Показовою в цьому плані є така авторська дефініція: «Синтетичний образ літературного твору як симбіоз Слова, Кольору і Звуку — це не тільки словесний образ, збагачений новими структурними компонентами. У процесі взаємодії

естетичних полів відбувається інтенсивне “нарощування нових граней”, збудження інертних компонентів і, головне, народження нових якостей. На горизонтальний рівень (сюжетна канва, лейтмотив, образна система) накладаються вертикальні амплітуди, художнє слово постає водночас у декількох вимірах: семантико-емоційному, ритміко-мелодійному, колористичному, тобто в силових полях поетичної, музичної та живописної образності» [Там само, с. 41].

Серед теоретичних пріоритетів у монографії особіно висвітлюється проблема формування відповідного термінологічного апарату. Відтак О. Рисак переконливо наголошує на нагальній потребі створення такого апарату як необхідній передумові осмислення міжмистецьких взаємин. Аналізуючи спроби, зокрема досвід вже згадуваного М. Брістігера для позначення словесно-музичних кореляцій, український науковець відрефлектовує кілька нерозв’язаних питань. У групі термінів М. Брістігера синтезується польський, французький і німецький досвід, проте, як справедливо зауважує О. Рисак, термінологія запозичується й переноситься механічно — без контекстуального обґрунтування і продуманої класифікації; терміни й слова в метафоричному значенні не диференціюються; до переліку потрапляють і назви дій, що не мають ознак міжмистецької взаємодії (наприклад, komponuvannya tekstu).

Термінологічний апарат власного дослідження О. Рисак формує з урахуванням понятійної та мистецької специфіки явища синтезу мистецтв. Запропоновані «термінологічні гнізда» потенційно можна застосувати під час дослідження літератури іншого періоду: 1) специфічні терміни окремих видів мистецтва (література, музика, образотворче мистецтво); 2) універсальні терміни: обрис, тема, інтонація; 3) термінологічні запозичення за напрямками кореляції (живопис — літературі, література — живопису тощо) [Там само, с. 47]. Проте варто зауважити, що дотримання критеріїв визначення «гнізд» є частковим: опозиція вид — рід (часткове — загальне) витримана тільки для перших двох груп; щодо термінів для міжмистецької кореляції, то в їхній основі — інший, діяльнісний принцип. Це залишає проблему відкритою для подальших

теоретичних [640; 38; 417] і практичних [391] спроб вироблення відповідної термінології для позначення міжмистецької взаємодії.

Як основу для подальшого дослідження взаємодії мистецтв доцільно використати ретельно виписану, розгалужену класифікацію типів міжвидових взаємодій, яку розробляє О. Рисак. Її можна схематизувати до таких позицій: портрет митця; опис твору; митець як реципієнт іншого виду художньої творчості; відображення літературних творів про мистецтво у творчості митця; твір як посередник між реципієнтом і автором в особистому спілкуванні; твори одного автора в різних мистецьких дискурсах; твори різних авторів в різних мистецьких дискурсах; суміжна мистецька діяльність автора як етап у створенні власного твору [520, с. 49–53]. Характерною особливістю цієї класифікації є увага до життя митця як творчої акції, можемо припустити, що це своєрідний різновид перформансу.

Синтетичні творіння аргументовано оцінюються О. Рисаком як репрезентанти літературного процесу відповідного періоду в його вищих параметрах і як одна з прикметних ознак літератури модернізму [Там само, с. 54]. Водночас у монографії О. Рисака про синтез мистецтв натрапляємо на фіксацію мистецьких явищ, які нині трактуються науковцями у світлі теорій інтерсеміотичності чи інтермедіальності. Скажімо, науковець застосовує термін «“перекодування” певних естетичних систем», а в літературному творі помічає «естетичні еквіваленти музичних, малярських, архітектурних та інших творів»; зауважує функціонування техніки контрапункту, засобів не монологічної, а полілогічної розповіді: «...утворилось нове художнє явище з притаманною йому багатогранністю і поліваріантністю асоціативного розвитку. Відбулося наповнення по вертикалі, що спричинило розширення функціонального рівня. Значно вагомішими ставали емоційні акорди, поглиблювалась перспектива осмислення сцен і подій, відчувалась спрага за так званою просторовою прозою» [Там само, с. 55–57]. Однак основну увагу вчений приділяє синтетичним, а не інтермедіальним процесам. Отож концепція синтезу мистецтв, за О. Рисаком,

виражається так: «Зв'язок поміж видами мистецтв має характер не зовнішнього стику, а внутрішнього органічного взаємопроникнення» [Там само, с. 60]. Науковець пише, що українська література рубежу XIX — початку XX ст. «розширила аспекти самовираження художника, а нюансуванню палітри цього самовираження великою мірою сприяв процес синтезу мистецтв» [Там само, с. 60]. А ми додамо, що наукове дослідження синтезу мистецтв О. Рисака стало основою для студіювання цієї проблеми багатьма українськими науковцями. Наприклад, О. Мацяк, досліджуючи проблему синтезу мистецтв у творчості О. Кобилянської, вибудовує концепцію дисертації, враховуючи узагальнення впливу музики на літературу І. Денисюка та теорію синтезу мистецтв О. Рисака [396, с. 3]. З'ясовуючи сутність синтезу мистецтв, О. Мацяк характеризує його як літературне явище за аналогією з природничими (надаючи їм універсального значення) ознаками: підрядністю, міцністю й органічністю. Вона також диференціює синтез мистецтв від таких понять як «типологічна відповідність мистецтв» і «взаємодія мистецтв». На думку дослідниці, у процесі синтезу мистецтв встановлюються підрядні зв'язки. Водночас типологічні зв'язки мають сурядний характер, оскільки однотипні явища в різних видах мистецтв з'являються незалежно одне від одного, «без ефективного втручання іншого виду». Під час синтезу мистецтв створюється якісно нове явище: «письменник не може користуватися іншим засобом, ніж слово, не може вийти поза видову специфіку літератури. Проте може користуватися значенням слова так, щоб викликати в уяві читача іномистецьке враження» [Там само, с. 5]. О. Мацяк вважає, що поняття «синтез мистецтв» найкраще номінує сплав мистецьких вражень, які в літературному творі виражаються словом. Вона зауважує, що не варто синонімізувати слова «синтез» і «взаємодія», оскільки останнє є загальним і включає синтез серед інших дій. Вона відмежовує поняття синтезу й від інших термінів, які використовуються в науці для позначення міжмистецьких стосунків, — симбіоз, інтеграція, трансформація, кореспонденція: «Слово “симбіоз” передбачає рівноправну взаємодію, “інтеграція” номінує масштабніше за синтез

явище, а “трансформація” сигналізує лише про один бік мистецької реакції (...) — про перехід, у нашому випадку, музики чи малярства в літературну форму. Слово “кореспонденція” надто образне для постійного наукового вжитку» [Там само, с. 6].

Зрештою авторка під синтезом мистецтв розуміє «органічне поєднання літератури з іншими, переважно суміжними (музикою чи малярством) видами, що, передбачаючи відповідний рівень творчого мислення, здійснюється з ініціативи письменника в уяві реципієнта і характеризується підрядним зв'язком між компонентами та якісно новим сприйняттям твору» [Там само, с. 7]. Як бачимо, для сприйняття синтетичного мистецького твору письменник і читач мають зважати один на одного. Дослідниця спеціально обумовлює, що органічність синтезу мистецтв прямо залежить від реалізації письменником у літературній творчості «свого хисту, ба навіть покликання до суміжного виду» мистецтва. Водночас реципієнт апріорі має бути готовим сприйняти пропонування йому мистецький твір із синтетичним образом. Виникає запитання: чи адекватно сприймає він музичні й живописні образи, що передані словом? Отже, акцентується рецептивний складник теорії синтезу мистецтв.

Базовою працею для визначення теоретичних принципів синтезу мистецтв дисертантка цілком справедливо бачить трактат І. Франка «Із секретів поетичної творчості», детально аналізує його, зокрема й для увиразнення відмінностей між намірами поета й живописця з музикантом: перший задіює різні типи сприйняття реципієнта, застосовує кольоративи для «характеристики психічного настрою людей», створює динамічні, «рухові образи» [Там само, с. 8]. Прикметно, що, окрім рецептивно-психологічних ознак, дослідниця наголошує в трактаті на чиннику, який сучасною термінологією можна позначити як семіотичний. Критикуючи устремління зробити поезію «чистою музикою», І. Франко застерігає: «Ті поети, мабуть, не розуміють того, що ганяючися за фіктивною музикальною вартістю слів, вони тим часом позбуваються тої сили, яку мають

слова яко сигнали, що викликають в нашій душі враження в обсягу всіх змислів»²⁵ [624, с. 95]. Водночас при визначенні засобів досягнення малярського ефекту в прозі О. Кобилянської — асоціації, номінації, графіки, — О. Мацяк віддає перевагу інтерпретації семантичного, а не семіотичного рівня.

Інтеграція культурологічного, філологічного та мистецтвознавчого підходів успішно застосовується при вивченні модернізму. Нашу увагу привернула монографія О. Ільницького «Український футуризм (1914–1930)», у якій серед інших проблем осмислюються текстуальні особливості візуальних експериментів у поезії та прозі. Творення футуристичної літератури О. Ільницький розглядає в контексті інших видів мистецтва, як-от: живопису, театру, кінематографа. Прикметно, що дослідник називає види мистецтва терміном «медії» й одразу визначає сенс застосування візуального, наприклад фотографії, не як ілюстрації до тексту, а як його невід’ємної частини. Скажімо, синтез мистецтв мав «підняти літературу понад семантичний рівень»: «У тексті вбачали не лише знак. Текст набував у футуристів певних властивостей матеріальної²⁶ речі, що надавало їхнім творам нової онтології. Одиниця значення не зводилась до окремого слова: до уваги брали також сторінку й рядок, так само, як розмір і розташування тексту» [283, с. 354]. О. Ільницький аналізує візуальні експерименти з поетичними текстами, з прозових творів зупиняється на жанрах роману та сценарію.

Учений актуалізує тези М. Семенка про «інший спосіб написання віршів» та прагнення «“розкласти” слова до їх “первісних елементів” (“візуальних” та “звукових”))». Твори з «Моєї мозаїки» учений розподіляє на дві групи: «гарні графічні вірші», текст яких впорядкований лінгвістично, та твори, «змонтовані не за правилами синтаксису» [Там само, с. 356]. Твори другої групи, на думку О. Ільницького, багатозначніші, бо потребують від читача більших зусиль для видобування змісту. Їхній синтаксис учений називає «просторовим», бо його роль

²⁵ Це судження І. Франка інтерпретується також як приклад дискурсивного підходу в контексті міждисциплінарного зіставлення поезії з іншими видами духовної діяльності людини [98, с. 300].

²⁶ Тут і далі в подібних випадках зберігаємо правопис автора. — Г. Б.

відмінна від традиційного. Прикладом таких творів є «Супрепоезія» та «Система», аналіз яких зацікавлює як досвід інтерпретації взаємозв'язків поезії й образотворчого мистецтва.

Назва першої поеми та її просторові образи спонукають дослідника назвати її безсумнівним прикладом застосування супрематичних ідей К. Малевича до літератури. Проте О. Ільницький детальніше розглядає не «Супрепоезію», а «Систему». Конфлікт цього твору визначається зіставленням двох семантичних центрів — західного та українського. Семантичне значення, наполягає О. Ільницький, окрім вербального тексту, має шрифт, розміщення слів, напрям читання твору (знизу догори) і навіть дві чорні горизонтальні смуги. На основі з'ясування семантики вербальних і візуальних елементів О. Ільницький створює таку інтерпретацію поеми: «Мистецтво України відірване від західного Жовтневою революцією. Однак переважає панфутуристична концепція, за якою існує лише один мистецький процес як для Заходу, так і для Сходу» [Там само, с. 359]. Визначальна роль в осягненні твору належить візуальній мові. Саме візуальність у цьому творі створює той «код стосунків, що дає змогу читачеві тлумачити й оцінювати» [Там само, с. 358].

Візуальний образ є важливим чинником у сприйнятті не лише поетичного тексту, а й прозового, зокрема роману Андрія Чужого «Ведмідь полює за сонцем», що друкувався в журналі «Нова генерація» (1927–1928). Ілюстрація, на якій відтворено кілька сторінок з роману Андрія Чужого, дає уявлення про його графічні пошуки: фігурне розміщення слів на сторінці, словесні фігури зі шрифту, фігури тварин, утворені зі слів тощо. Цілком поділяємо висновок О. Ільницького про ускладнення процесу читання шляхом візуальності, бо внаслідок такого прийому сприйняття тексту перетворюється на «новий бентежний досвід (переживання): навіть досвідчений споживач літератури стає спантеличено неграмотним» [Там само, с. 362]. Звертаємо увагу, що одним із засобів, який ускладнює читання роману з візуальною домінантою, є журнальний формат, адже, на думку О. Ільницького, сторінки журнального видання роблять процес читання

дискретним. Для виявлення цілісного текстуального малюнка-образу потрібно «створити щось на зразок суцільного сувою» [Там само].

Інший аспект, який О. Ільницький визначає вже в експериментальному сценарії, стосується комунікації сценариста з режисером. Дослідник з цього приводу посилається на міркування професійного режисера театру і кінематографа Ф. Лопатинського (1889–1937) щодо прийомів передавання емоцій від сценариста до режисера, серед них: фактура шрифту, зображення ритму окремих епізодів за допомогою нот, «ритмострічок» тощо. Ільницький доповнює перелік цих прийомів, з'ясовуючи роль математичних символів та знаків пунктуації (знаки рівності, легато, лапки, стрілки, лінії, дужки, тире) у тексті сценарію Ф. Лопатинського «Динамо». Семантика тексту адекватно розкривається тільки при візуальному сприйнятті: умовна графічна система є «аналогом до кіномови» [Там само, с. 363]. У цілому, підсумовує О. Ільницький, футуристи застосовували візуальність для спілкування з читачем. Вони прагнули висловити власні мистецькі ідеї на кількох рівнях — «як знак, як образ і як звук» [Там само, с. 364], щоб досягти розуміння хоч на якомусь із них.

Інший ракурс проблеми взаємодії літератури з різними видами мистецтва, передовсім живописом і музикою, спостерігаємо в працях з компаративістики, зокрема в «Теорії літератури» (1949) Р. Веллека й О. Воррена. Ці автори зосереджують увагу на специфіці порівняння художньої форми творів для подолання суб'єктивних смакових зіставлень, як-от: емоційне сприйняття, інтуїтивність у визначенні відповідностей між окремими видами мистецтва й літературою, композицією творів і архітектурних споруд [615, с. 25]. Американські вчені визнають без спеціальних застережень, що твори живопису, скульптура, музика можуть бути такими ж темами для поезії, як явища природи й люди. Проте справедливо вважають, що окремого вивчення потребує те, як теоретичні погляди поетів на живопис і їхні мистецькі вподобання пов'язані з літературними смаками й поглядами на літературу [Там само, с. 139]. З іншого боку, література також може стати темою для творів інших видів мистецтва.

Теоретики цілком справедливо вважають питання про джерела й взаємовпливи «прозорими за своїм характером» і скеровують увагу на складнішу проблему — усвідомлене використання засобів, специфічних для іншого виду мистецтва [Там само, с. 140]. Вони переконані, що «буквальне перевтілення поезії в скульптуру, музику чи живопис нездійсненне», і показують зміну семантики метафоричних означень, запозичених з інших мистецьких сфер (наприклад, скульптурна поезія), щодо літературних творів [Там само]. Погоджуємося з тезою, що письменникам, які творили в руслі західної культури, «вдавалося у творчості наблизитися до символіки середньовічного живопису, до пейзажистів XVIII століття, імпресіоністичної манери художників», і поділяємо застереження, яке стосується реципієнта вербального тексту: «Сумнівно, щоб поет і справді зумів уплинути на можливого читача як живописець, якщо читач нічого не відає про живопис» [Там само]. Водночас учені вказують аспекти, у яких ховаються недоліки рецепції: «Зближення видів мистецтва, поки воно не базується на чомусь ширшому, ніж індивідуальні реакції читача чи глядача, і зводиться до опису певних емоційних збігів при сприйнятті різних мистецтв, ніколи не можна перевірити, а отже, воно не буде сприяти поглибленню наших знань» [Там само, с. 142–143].

Важливим є теоретичне положення про залежність ознак художнього твору від засобів різних видів мистецтва: «Естетичні погляди і задуми в різних мистецтвах мають практично дуже різне втілення, і не можна, керуючись тільки ними, хоч скільки правильно оцінювати конкретні результати праці художника — сенс його твору, специфіку його змісту і форми» [Там само, с. 143]. Найкращим підтвердженням цього положення Р. Веллек вважає твори, у яких автор суміщає дар поета й художника, і згадує В. Блейка, В. Теккерея, Мікеланджело²⁷.

²⁷ Втішно, що українське літературознавство нещодавно збагатилося на комплексне дослідження цієї проблеми. Творчості українських митців універсального типу, так званих *Doppelbegabung*, що розпочали художню діяльність у 20–30-ті роки XX ст., присвячує монографію Н. Мочернюк [418]. Дослідниця вивчає діалог літератури й образотворчого мистецтва у творах С. Гординського, І. Крушельницького, В. Гаврилюка, В. Хмелюка, О. Лятуринської та ін. Прикметно, що, аналізуючи творчі проєкти в різних медіасистемах, Н. Мочернюк обсервує не тільки художні тексти, а й нехудожні — літературознавчі й мистецтвознавчі розвідки, мемуари, листи тощо, що значно збагачує семантичне поле дискурсу.

Розбіжність між їхніми візуальними й вербальними творами свідчить про специфічність, за сучасною термінологією, мови окремих видів мистецтва. Як найплідніший напрямок порівняльного вивчення видів мистецтва Р. Веллек визначає їхнє зіставлення «на основі загального для них соціального й культурного тла» [Там само, с. 144], тобто з урахуванням позалітературного контексту. Продуктивність ідей праці Р. Веллека й О. Воррена зумовлюється розширенням поля досліджень, пропозицією відмови від дуалістичних зіставлень, що нині реалізується в плюралістичних поглядах на світ загалом і мистецтво зокрема. Не втрачає значення теза про потребу в новій техніці аналізу для порівняльних досліджень, яка не може бути створена лише переміщенням запозичених категорій зі сфери образотворчого мистецтва [Там само, с. 151]. Логічним буде додати: запозичених не тільки з цієї сфери, а й інших видів мистецтва.

Позиції та застереження Р. Веллека й О. Воррена розвиває У. Вайсштайн, який у промові на IX Конгресі Міжнародної асоціації літературної компаративістики (1979) називає вісім типів зв'язків літератури і мистецтва:

«1) твори мистецтва, які зображають та інтерпретують відповідну історію, а не є простою ілюстрацією до тексту;

2) літературні твори з описом окремих творів мистецтва (*ekphrasis* та *Bild* — як відмінні від *Ding*, *Gedichte*);

3) літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва (*technopáignia*, включаючи поеми-моделі та більшість так званої конкретної поезії);

4) літературні твори, що імітують образотворчі стилі;

5) літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск);

6) літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання в історії мистецтв;

7) синоптичні жанри (емблема);

8) літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва» [109, с. 380].

Перелік типів взаємозв'язків літератури й мистецтва, зауважує У. Вайсштайн, можна продовжити, однак ученого приваблює не так «кількість класів», як аналіз наукового потенціалу визначених типів. Він цілком слушно називає найменш продуктивним напрямком дослідження творів зі змістово-тематичними збігами різних видів мистецтва, а до найбільш плідних зараховує аналіз творів, у яких присутня структурна відповідність живописних і літературних текстів, а також такий художній досвід митця, який можна застосувати для вираження загальнолюдських проблем [Там само, с. 381]. Прикметно, що теми, які У. Вайсштайн помітив у «віртуальному статусі невизначеності», нині досліджуються у сфері порівняльного літературознавства досить плідно: йдеться про екфразис [78; 135; 215] і візуальну поезію [636]. Типи взаємозв'язків літератури з іншими видами мистецтва, визначені У. Вайсштайном, О. Крисовський вважає основою для аналізу широкого діапазону відношень між словом і візуальним образом і подальше їхнє дослідження бачить у руслі іконології, науки про мотиви й семіології [257, с. 111]. Саме з семіологією О. Крисовський пов'язує новий напрямок дослідження літератури й живопису, що полягає в риторичних аспектах вербально-візуальної передачі інформації, а не вербальної, як раніше.

Сучасний стан проблеми компаративних студій літератури в системі видів мистецтва розглядає Д. Наливайко в кількох аспектах: історико-літературному (етапи вивчення), теоретичному й фактографічному, або, за визначенням автора, «ілюстративному» (міжмистецькі взаємодії наприкінці XIX — у першій половині XX ст.). Д. Наливайко визначає етапи вивчення проблеми, а саме: первісний синкретизм; античність — XVII ст. (мистецтво як диференційована цілісність, що складається з різних, але взаємопов'язаних і споріднених видів); XVIII — перша половина XIX ст. (мистецтво як система); друга половина XIX ст. (виникнення компаративістики); XX ст. У теоретичному осмисленні проблеми важливе

значення надається виділенню в межах компаративістики в 70-ті роки XX ст. окремої галузі — вивчення літератури в системі мистецтв та інших видів духовно-творчої діяльності. Джерельною базою для узагальнень науковця є переважно праці зарубіжних учених (Аристотель, Ш.-Б. Дюбо, Й. Гердер, Г.Е. Лессінг, Д. Броун, О. Вальцель та ін.). З-поміж досліджень міжмистецької взаємодії в українському літературознавстві учений відзначає трактат «Із секретів поетичної творчості» І. Франка, у бібліографії називає колективні збірники, присвячені взаємодії літератури й образотворчого мистецтва, видані в 1971 і 1975 рр. у Києві й Одесі відповідно, а також монографію К. Шахової «Образотворче мистецтво і література» (1987), однак наголошує, що теоретичні міркування І. Франка не набули продовження, і дослідження проблеми відбувалося переважно на фактографічному рівні. Учений наводить перелік питань, які потребують подальшого висвітлення: література й теорія мистецтв, взаємодія видів мистецтва і література, взаємовідповідність стилів літератури та інших видів мистецтв. Центральною проблемою літературознавець вважає перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотнє перекодування [428, с. 26–27].

Сучасні компаративісти доволі часто застосовують для вивчення міжмистецької взаємодії методологію рецептивної естетики чи семіотики. Наприклад, В. Силантьєва досліджує візуальну рецепцію вербального тексту в графічній стилістиці XX ст., встановлюючи зв'язки між ілюстраціями й ключовими епізодами сюжету, «внутрішнім (психологічним) кодом» персонажів, концептом епохи тощо [555, с. 305–306]. Скажімо, аналіз циклу ілюстрацій Д. Шмарінова до трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» (1959–1960) ведеться в трьох напрямках: техніка графічного рисунка, знання історичних і літературознавчих джерел та натурні замальовки Верони. Дослідниця трактує ілюстрації як фабульно-описові [Там само, с. 308] і розглядає їхні особливості відповідно до традиції жанрової сцени й попередньої ілюстративної традиції. Цікавим є визначення ренесансного естетичного коду, що доповнюється описами

архітектурного тла, деталями костюма. Окрім декоративної функції, естетичний код дешифрується в аспекті «звучання епохи», символіки візуальної деталі (камінна кладка стіни як нагадування про звичаї міста і роду ворожнечу, що стала причиною смерті закоханих). Візуальний ряд до цієї теми — п'ять ілюстрацій — створює в монографії В. Силантьєвої власну розповідь про ілюстративний цикл і є самостійним аргументом у визначенні його концептуальної суті, що полягає в загальнолюдському й позастановому сенсі трагедії, але водночас відтворює й історичну конкретику епохи.

У творчості художника С. Бродського наголошується на переході від сюжетно-розповідної ілюстрації до концептуальної, яка показує «сміслову ядро твору» [Там само, с. 310]. В. Силантьєва пише про етапи переходу до символічного бачення тексту: у процесі створення ілюстрацій до роману чеського письменника Я. Отченашека «Ромео, Джельєтта і тьма» вона визначає загальний напрям пошуків — від деталей до підкресленого узагальнення, потім указує на створення нового тексту — змінюється ритмічна структура образного ряду й композиції трагедії як першоджерела [Там само, с. 311].

Незважаючи на те, що в літературознавчих та інших дисциплінах накопичено значний досвід дослідження взаємодії літератури з іншими видами мистецтва, різновиди творчості, техніки та технології мистецької діяльності часто змінюються, що спонукає до вдосконалення наукового інструментарію. Водночас інтерес до світу мистецтва — чи то дуже виразно, чи то помірно — завжди присутній у соціумі, бо, як слушно зауважує В. Личкова, мистецтво займає особливе місце серед інших форм творчості як естетичних способів утвердження ідентичності [368, с. 128]. Мистецтво як особливу сферу, що піднесена над буденністю й суєтністю, стали розуміти ще в часи первісних цивілізацій. У певні культурно-історичні епохи домінував окремий вид мистецтва, скажімо, в добу Середньовіччя — архітектура, епоху Ренесансу — живопис.

Проте впродовж останніх десятиліть у зарубіжній і українській культурах відбуваються знаменні події, які засвідчують зацікавлення творчістю, у процесі

якої поєднуються різні види чи елементи мистецтва й утворюються багатокомпонентні й багаторівневі тексти, що викликають у реципієнта різнопланові асоціації. З великої низки таких подій назвемо дві: присудження у 2016 р. Нобелівської премії в галузі літератури американському поету, композитору та співаку Бобу Дилану (справж. Роберт Аллен Циммерман) і реалізацію в Національному художньому музеї України «Проекту Енеїда» (24.09–29.10.2017), у якому висвітлено візуальну історію поеми І. Котляревського «Енеїда».

Поєднання Бобом Диланом різних видів художньої творчості відзначено в формулюванні Нобелівського комітету: «за створення нової поетичної мови в річищі великої американської пісенної традиції» [204, с. 119]. Сам нобеліат присвятив цій темі нобелівську лекцію, у якій поділився міркуваннями зі світовою спільнотою про те, як його пісні пов'язані з літературою. На глибоке й щире переконання Боба Дилана, література²⁸ навчила його, «як треба дивитися на життя, як розуміти людську природу, а також заклала певні стандарти: що і як треба цінувати» [Там само, с. 129]. Американський співак із прочитаних книжок обирає три — «Мобі Дік», «На західному фронті без змін», «Одіссея» — і розповідає про те, що він завдяки їм зрозумів. Промова, у якій багато йдеться про значення і зміст, завершується парадоксальним запитанням і прикметною (в аспекті інтермедіальності) відповіддю: «То що це все означає? <...> І я зовсім не збираюся перейматися — що це все означає». Розпочавши говорити про те, що об'єднує його пісні й літературу, він завершує тим, чим вони відрізняються: «Але пісні відрізняються від літератури. Вони створені на те, щоб їх співали, а не читали. Слова шекспірівських п'єс були написані для того, щоб їх вимовляли зі сцени. Так само й вірші в піснях призначені для того, щоб їх співали, а не читали зі сторінки. І я сподіваюсь, що дехто з вас має можливість послухати ці вірші в тій формі, у якій було передбачено, щоб їх слухали: на концертах, чи з платівок, чи

²⁸ Прикметно, що для американського поета поняття «література» є конкретним переліком творів, які він прочитав у середній школі: «Дон Кіхот», «Айвенго», «Робінзон Крузо», «Мандри Гуллівера» та ін. [204, с. 128].

так, як люди слухають пісні сьогодні. Я знову звернусь до Гомера, який говорив: “Співай в мені, Музо, і мною повідуй цю повість”» [Там само, с. 134].

Так поет і співак Боб Дилан наголошує, що мистецький твір (чи трагедія, чи пісня) не вичерпується темою і значенням: він промовляє до адресата багатьма ознаками, зокрема самою своєю формою.

Думка американського нобеліата про семантизацію форми викликає в нас асоціації з масштабним «Проектом Енеїда», який відбувся в Національному художньому музеї України. Організаторка й учасниця заходу П. Ліміна пояснює його суть так: «Цей виставковий проект демонструє, що наше сприйняття якогось твору культури не може бути обмеженим у кількох дефініціях, навіть якщо нам здається, що він уже нами осмислений і повністю артикульований. Що розмаїття мов, на яких ми можемо говорити про один об’єкт, теоретично не вичерпується» [504, с. 12]. Отже, з одного боку, йдеться про мистецькі явища, що створюються на перетині різних видів мистецтва, а з іншого — про різноманітні дискурсивні практики.

Помітно, що на обидва ці процеси вплинув бурхливий розвиток у другій половині XX ст. нових технологій та телекомунікаційних систем, який значно збільшив палітру можливостей і урізноманітнив результати системи взаємодії різних видів мистецтва.

Варто зазначити, що в окреслений період у цій системі під впливом масової культури виникає новий простір для творчих дій. Так, М. Шпаковська авторитетно стверджує, що ще в першій половині XX ст. художній твір був різко відмежований від усього позамистецького, але за кілька десятиліть ситуація змінюється. Позначаючи стосунки між масовою культурою і мистецтвом, М. Шпаковська вдається до метафори «Джинси замість Мони Лізи» і зауважує, що на межі мистецтва й буденності виникає нова сфера, що відрізняється від обох понять. Якщо ідеалом модерної культури є унікальний, оригінальний мистецький твір високого гатунку, то постмодерна культура поширює уніфіковані стандарти:

культура «вдягла» добровільну уніформу в стилі синіх джинсів, — так дослідниця деталізує свою метафору [733, с. 238].

Широкий спектр творчих прийомів можна окреслити полярними явищами: з одного боку, представники певного виду мистецтва прагнуть творити в іманентних засобах, а з іншого — сміливо застосовують засоби одного виду мистецтва в іншому. Учені зауважують такий взаємний обмін у музиці, живописі, театрі, кінематографії тощо. Художня творчість поряд з відомими з найдавніших часів видами діяльності охоплює нові сфери й потребує номінування та осмислення. К. Хмелецький у праці «Естетика інтермедіальності» (2008) зауважує, що нині формується новий — аудіовізуальний — тип культури, який реалізує «формулу переходу від репродукції до симуляції предметності» і пов'язаний з такими процесами, як глобалізація, плюралізм і культурний номадизм [702, с. 10]. Поширення візуально-вербальної ідеографічності фіксує Н. Злиднєва й також пояснює це впливом глобальності та інтернету. Вона наголошує, що візуально-вербальна творчість нині присутня скрізь — від реклами й побутового дизайну до софістикованого неоавангарду й мережевого мистецтва. Сферу взаємодії різних видів мистецької діяльності дослідниця трактує в культурологічному аспекті, акцентуючи їхню роль у позначенні універсалій культури й ритму епохи [261, с. 7–9].

Однак ще до повсюдного поширення мережевих комунікацій Г. Дебор пише про суспільство вистави, наголошуючи на театралізації публічного життя. Згодом Г. Дебор актуалізує концепцію театральності, яка веде до застосування метафори культури як перформансу й культури як тексту [707]. І. Ільїн висловлює думки про комерціалізацію мистецтва й суспільних процесів і називає ситуацію, що склалася, «всеохопним шоу-бізнесом» [269, с. 185]. Інтенсивний процес театралізації повсякденного життя зауважує також В. Панасюк і пояснює його тим, що в суспільстві триває пошук нової, адекватнішої часові мови: «У такому випадку театр як громадський інститут є своєрідним сейсмографом, що фіксує тектонічні зрушення в “людському життєустрої”» [470, с. 1]. Щодо літератури, то

Т. Гундорова в монографії «Транзитна культура» (2013) наголошує, що на початку ХХІ ст. її модель стає інтермедійною, тобто застосовує не тільки вербальні, а й видовищні форми [188, с. 313]. Усе це показує, наскільки важливу роль виконує нині поєднання різних видів мистецтва в культурному житті соціуму й особистості, як змінюється сам творчий процес (зокрема й літературний), відповідно виникає потреба в науковій рефлексії його найрізноманітніших аспектів. Це спонукає до спеціального дослідження сутності поняття «інтермедіальність», передумов його виокремлення з площини проблеми взаємодії / синтезу мистецтв та етапів формування концепції інтермедіальності в зарубіжній та українській науці.

Про популярність поняття «інтермедіальність» пише І. Раєвські й зауважує, що воно з'явилося «на сцені» 1990-х років «з вражаючим успіхом» [729, с. 43]. І. Раєвські перелічує ознаки, якими дослідники увиразнюють власну концепцію інтермедіальності: трансформаційна, дискурсивна, синтетична, формальна, трансмедіальна, онтологічна, або генеалогічна, первинна, вторинна [Там само, с. 44]. Цей перелік можна продовжити: інтердисциплінарна, епістемологічна, віртуальна чи цифрова. Водночас можна також влучно схарактеризувати інтермедіальність, перефразовуючи вислів Я. Абрамовської про топос: модна, експансивна, дуже розхитана значеннєво [596, с. 351]. Власне, ці ознаки досить точно описують побутування інтермедіальності, але не прояснюють суті поняття, що зумовлює дискусію про неоднорідність підходів до його визначення й широкий спектр тематики досліджень [727, с. 51].

Автором поняття «інтермедіальність» вважається О. Ганзен-Леве. У програмному виступі на конференції «Діалог текстів» у Гамбурзі, результатом якого стала стаття про інтермедіальність (1983), науковець зосереджується на дослідженні російського модернізму [708], проте в монографії «Інтермедіальність в російській культурі: Від символізму до авангарду» (2016) він розширює хронологічні межі дослідження до доби постмодерну. Це дає змогу переконатися в дієвості інтермедіального інструментарію щодо таких різних явищ, як

символізм, футуризм, авангард, соцреалізм та концептуалізм. Загальну типологію інтермедіальних зв'язків учений розгортає через опозиції: словесність / іконічність, вербальність / невербальність, усна / письмова форма, — а також інтермедіальні концепти — мова, фактура, ілюстрація, речовізм, монтаж [632, с. 40–56, 280–356]. У монографії О. Ганзен-Леве робить важливий акцент щодо методології явища: якщо на початку вісімдесятих років інтермедіальність сприймалася як дочірня ланка інтертекстуальності, то нині вона виходить за межі семіотики мистецтва й розвивається в руслі медіальної теорії [Там само, с. 13].

Створюючи загальну типологію інтермедіальних кореляцій, О. Ганзен-Леве визначає три рівні взаємної трансформації між мовами художніх форм: перенесення мотивів (семантичних, наративних і дескриптивних); перенесення конструктивних принципів (зсув, монтаж, фактура); проекція концептуальних моделей (теоретичний дискурс) на художні твори [Там само, с. 40–42]. Найближчим до нашого уявлення про літературний журнал як інтермедіальний текст є третій тип, адже, за О. Ганзен-Леве, артефакт у ньому є одночасно і художнім твором, і парадигмою для мистецтва, «він перетворюється в парадигматичну модель ймовірної реалізації певного щойно виробленого коду й нової естетичної концепції» [Там само, с. 42]. Розглядаючи літературний журнал як текст, ми створюємо аналогію з літературним твором; моделюючи його як інтермедіальний текст — парадигму для реалізації різних типів творчості.

Прихильники інтертекстуальної генези доволі часто інтермедіальність вивчають у контексті синтезу мистецтв. Наприклад, Н. Тишуніна досліджує специфіку англійського символізму й розуміє інтермедіальність як один із видів інтертекстуального структурування художнього твору [601, с. 3] та вбачає в ньому спільні й відмінні ознаки з ідеєю синтезу мистецтв [Там само, с. 4]. У монографії «Західноєвропейський символізм і проблема взаємодії мистецтв» Н. Тишуніна визначає інтермедіальність «як спосіб організації художнього цілого, коли “медіа” різних видів мистецтва ставали “рівноправними засобами передавання інформації”, що вміщена в конкретному творі» [Там само, с. 5].

Відповідно, інтермедіальність прози О. Вальда, за Н. Тишуніною, це синтез ритму, кольору та архітектоніки. Здобутком авторки можна вважати формування методики інтермедіального аналізу для мистецтвознавчих досліджень, а також апробацію лінгвістичного інструментарію інтертекстуальності. Зокрема, під час аналізу казки О. Вальда «День народження інфанти» дослідниця пише про «citaцію» полотна Д. Веласкеса «Меніни». Вона зауважує умовність терміна, беручи його в лапки [Там само, с. 142], проте, видається, що йдеться не так про цитування («відтворення двох і більше компонентів передтексту зі збереженням власної предикації» [653, с. 109]), як про алюзію на елементи картини, які в такому випадку точно не відтворюються, але є елементами впізнавання передтексту.

Н. Тишуніна звертає увагу на те, що суб'єктом творення нових смислів є не лише автор, а й читач. Дослідниця конкретизує раніше декларовану тезу про те, що взаємозв'язки мов різних видів мистецтва не лише змінюють смисл твору — об'єкта опису, а й створюють в уяві читача новий художній образ [601, с. 137]. У казці О. Вальда змінюється сутність образу інфанти. Якщо на картині Веласкеса акцентується контраст між живою душею людини, яку уособлює інфанта, і штучністю світу палацу, то у Вальда штучність символізує дівчинка, а не палац. Тому не можна не погодитися з висновком Н. Тишуніної про пряму залежність образу інфанти Вальда від картини Веласкеса, фактично йдеться про нове втілення образу, яке створюється синтетичним поєднанням слова й зображення.

Серед характерних ознак англійського символізму Н. Тишуніна обґрунтовано визначає спільні риси з модерном. Важливими є спостереження Н. Тишуніної щодо ролі синтезу мистецтв у вираженні домінант характеру Саломеї Вальда. Дослідниця прямо обумовлює візуальний образ Саломеї в п'єсі студіюванням автора зображень біблійної героїні в живописі, поезії, скульптурі, причому простежується не лише французький, а й англійський слід. Визначення ознак декоративності та орнаментальності оповідної манери модерністів, зокрема

й О. Вальда, Н. Тишуніна розглядає в тісному зв'язку зі стильовими домінантами живописного та архітектурного модерну, із символістськими темами в музиці.

В українській культурі міжмистецькі порівняння поширюються в добу модерну. До осмислення структури мистецтва й міжмистецьких порівнянь вдається в теоретичній студії «Живопис та елементи» (1914) художник О. Богомазов, який прагне «знайти нові естетичні ідеали сучасності і радикальними формами художнього вираження створити мистецтво, здатне змінити людську свідомість і предметний світ» [299, с. 7]. О. Богомазов визначає елементи виду мистецтва, порівнюючи структуру кількох його видів: живопису, музики, поезії, архітектури та скульптури. У кожному із цих видів художник бачить первісний елемент, форму, зміст (масу) й середовище [79, с. 24]. В аспекті інтермедіальності особливо зацікавлюють думки про середовище, функцію якого художник визначає за допомогою поетичних образів: у середовищі елементи мистецтва розвиваються, як квітка у променях сонця: «І як сонце викликає до життя ніжні пелюстки квітки, так і Середовище примушує елементи Мистецтва розквітати та звучати яскравими фарбами» [Там само, с. 26]. До середовища художник відносить простір часу, простір об'єму та простір площини. Поезія (вона ж література. — Г. Б.) взаємодіє з простором часу, але вона втратила з ним зв'язок, бо нині не декламують, «а пишуть та читають у книзі, однак кожен прекрасно знає, що це зовсім не одне і те ж» [Там само, с. 27]. Цю тезу можна уточнити сучасним терміном — ідеться про інтермедіальні переміщення.

Особливого значення О. Богомазов надає зв'язку між елементами, що також належить до актуальних ознак сучасного мистецтва. Він наголошує на необхідності свідомого використання літературного та живописного матеріалу в картині за умови дотримання перекладу [Там само].

Варто також згадати студії з елементами міжвидового порівняння А. Ніковського, Я. Полфьорова, Д. Віконської та ін.

Есе Д. Віконської «Джеймс Джойс: тайна його мистецького обличчя» (1934) присвячене типологічним збігам у художньому стилі представників різних видів

мистецтва²⁹ — літератури (Дж. Джойс) і скульптури (О. Архипенко). Авторка есе вважає, що митці творили власні прийоми на основі засвоєної класичної форми. Вони почали шукати нову мистецьку мову, вичерпавши можливості традиційної. Відкриття О. Архипенка — «оформлення повітряного простору між поодинокими частинами різьби» — базувалося на прийомах кубізму. Цю ідею скульптора можна трактувати й під іншим кутом зору, у ширшому контексті: ми бачимо тут зв'язки не між окремими елементами твору, а, за Ю. Лотманом, між текстом і семіосферою. Такий підхід природний для скульптури та інших видів мистецтва, які традиційно вважаються просторовими.

Слідом за кубістами, О. Архипенко «розкладає, переставляє, деформує і модифікує пластичні форми». Водночас і Дж. Джойс, зауважує Д. Віконська, так само експериментує зі словом (переставляє склади у словах, переінакшує слова), як О. Архипенко з пластичною формою [122, с. 47].

Іншою спільною рисою є прагнення встановити внутрішній ритм твору, проте досягається він, на думку Д. Віконської, по-різному: в О. Архипенка — через найвище узагальнення пластичної форми, а в Дж. Джойса — найвище спрощення звукового образу художнього слова (алітерація, звуконаслідування, новотвори та ін.), що посилює музичність твору. І. Набитович зазначає: «Для Дарії Віконської однією з найважливіших проблем у її культурологічних публікаціях залишалися реляції між формою та змістом, їх взаємозалежність у мистецькому творі, національні аспекти змісту та його кореляція із формою» [425, с. 62].

Хоча робота Д. Віконської написана в 30-і роки, але в сучасний культурний простір вона входить в середині 90-х років завдяки публікації фрагмента есе в журналі «Всесвіт» (1995, № 3–4). Її цінність полягає у тому, що можна виявити певну традицію в українській культурі стосовно осмислення міжмистецької

²⁹ З. Дрозда вважає це порівняння справжньою знахідкою, яке «нині трендово назвали б міждисциплінарною чи культурологічною інтерпретацією» [219], а І. Набитович називає стратегію Д. Віконської інтердисциплінарною і розглядає її в контексті компаративістики [425].

взаємодії. Окрім того, маємо гарний текст як приклад релевантності типологічного зіставлення різних видів мистецтва.

Публікація Д. Віконської саме в цей період у «Всесвіті» не є випадковою з багатьох причин. Зокрема, вона відповідає тенденції впровадження культурологічного підходу до осмислення літературних явищ, якою позначені 80–90-ті роки ХХ ст. Наприклад, під час аналізу епіграм, що написані про твори мистецтва, С. Аверінцев розглядає тринадцять текстів, присвячених скульптурі Афродіти авторства Праксителя. Спільне ядро цих епіграм — суперечність між неможливістю для смертного побачити Афродіту оголеною і тим, що саме такою її зобразив скульптор. Серед можливих шляхів подолання логічного казусу Аверінцев описує медіацію неживого предмета: залізо за логікою міфологічної образності уособлює Ареса (якому доступно було бачити богиню), залізний різець як медіатор передає Праксителю знання Ареса про оголеність Афродіти, і, керуючись цими знаннями, скульптор творить статую [1, с. 31]. Нас цей приклад зацікавив у кількох аспектах: застосування терміна «медіатор» для позначення змісту «носій повідомлення», «посередник-передавач», «засіб творення мистецького об'єкта». Окрім того, вербалізується виразне абстрагування від матеріальності (речовості) творчого акту — відбувається його інтелектуалізація. Недаремно в цьому контексті С. Аверінцев зауважує, що К. Леві-Строс застосовує поняття медіації при аналізі структури міфу, зокрема під час опису його інтелектуалістичних аспектів [Там само, с. 44].

Зовсім по-іншому трактує форму скульптури Мікеланджело «Хлопчик, що згорбився» (прибл. 1503–1534) Ю. Герчук: «Вирізьблена скульптором з кубічного куска мармуру, ніби щільно втиснута в його компактний і вуглуватий об'єм, фігура зберігає, можна сказати, “пам'ять” про його форму, про невидимі грані, до яких вона так тісно прилягала зсередини, але за які жодна її деталь виступити, звісно, не могла. Від усього цього походить відчуття міцно стисненої пружини, наповненої прихованою, але могутньою енергією, готовою в будь-яку секунду звільнитися, розпрямляючи гнучке й сильне тіло. Почуття майже героїчної

напруги сил створюється не простим (і не до кінця ясним) сюжетом, а живою пластикою фігури, тобто виразними ознаками самої об'ємної форми, головним художнім засобом мови скульптури» [158, с. 92]. У цьому випадку семантика повідомлення прямо залежить від декодування науковцем конотативних значень матеріалу. Спільним для обох наративів є те, що вони належать до нехудожнього дискурсу, хоча стосуються художніх об'єктів різної природи — вербальної (епіграма) і візуальної (скульптура).

Тенденція до культурологічного осмислення літературних явищ яскраво проявилася в українській науці після 1991 р., коли кон'юнктурні ідеологічні вимоги втратили силу, а вузька спеціалізація академічних досліджень почала оновлюватися внаслідок застосування нових методологічних підходів. Серед розвідок, присвячених вивченню літератури у зв'язках з іншими видами мистецтва, привертає увагу книжка А. Макарова «Світло українського бароко» (1994), яку знавець барокової доби В. Шевчук вважає «першою синтетичною працею універсального характеру для пізнання однієї з найвеличніших епох в українській культурі» [661, с. 18]. Культурологічна методологія дає авторові змогу осмислити літературне бароко в ансамблі з образотворчими, музичними, архітектурними творами та філософськими трактатами, побачити в ньому не тільки літературно-стилістичне, а й світоглядне, соціо-психологічне явище, певний етап естетичного й філософського мислення українців. В. Шевчук схвально ставиться до того, що автор досліджує бароко не за хронологією чи періодами розвитку, а за духовними категоріями³⁰ — людина, розум, ірраціональність; особливо позитивно відзначає встановлення факту витоків сучасних естетичних явищ із власного національного минулого [Там само, с. 16].

Накопичення описів і інтерпретацій окремих випадків інтермедіальності загостило проблему термінології. Спробу диференціювати сфери застосування

³⁰ Для порівняння пригадаємо, що категоріальну структуру має «Поетика ранньовізантійської літератури» (1977) С. Аверінцева, що виявляється вже в назві розділів: «Буття як досконалість — краса як буття», «Прийняття і гідність людини», «Лад космосу і порядок історії», «Світ як загадка і відгадка» тощо.

термінів для позначення міжмистецької взаємодії однією з перших у вітчизняному літературознавстві робить Л. Генералюк. З-поміж таких термінів вона слушно вважає найзагальнішим «взаємодію мистецтв». До найлегше впізнаваних прийомів дослідниця відносить випадки взаємного обміну темами й сюжетами. Інший рівень, складніший, — формотворчий. Вищою формою взаємодії Л. Генералюк вважає синтез: «Кожен синтез — взаємодія, але не кожна взаємодія є синтезом» [155, с. 233]. Синтез здебільшого реалізується у творчості одного автора / школи / напряму й веде до змін у структурі художнього мислення. Зокрема, у монографії Л. Генералюк аргументовано доводить, що стиль Шевченка-літератора виник під впливом образотворчого мистецтва, скульптури, музики, народної пісні, театру [Там само, с. 232–233].

Дослідниця вдало відмежовує терміни, які порівняно нещодавно почали застосовувати до аналізу міжвидових взаємодій, зокрема інтертекстуальність, інтерсеміотичність та інтермедіальність, від поняття «взаємодія мистецтв». Інтертекстуальність класично розуміється за М. Бахтіним, Ю. Крістєвою та Р. Бартом, але, незважаючи на узагальнення, «глибинні сенси взаємодії мистецтв це поняття не розкриває»; у дослідженні окреслюється можливість застосування її базових стилістичних форм — ремінісценцій, алюзій, цитат — для «зіставлення, порівняння сюжетів, тем, образів різних мистецтв на міжнаціональному, міжпохальному рівнях взаємодії» [Там само, с. 234].

Стислий, але влучний аналіз терміна «інтерсеміотичність» привертає увагу висвітленням суті поняття, а також міркуваннями про можливість виявлення за допомогою інтерсеміотичної методики якісних параметрів міжвидових взаємодій, зокрема йдеться про «відсутність врахування процесуальності й тонких психофізіологічних механізмів» у контактах суміжних мистецтв.

Поняття «інтермедіальність» представлено, за І. Ільїним, у вузькому (особливий тип взаємозв'язків у художньому творі, побудований на взаємодії художніх кодів різних мистецтв) і широкому значеннях (цілісний художній простір у культурі). Імпонує те, що дослідниця пов'язує функціонування терміна

зі значним розширенням інформаційного простору й поділяє думку про те, що текстом можуть бути будь-які знакові структури як у художній, так і позахудожній культурі. Акцентується також механізм взаємодії в параметрах інтермедіальності — не на семіотичному, а на семантичному рівні [Там само, с. 235].

Термінологічні проблеми інтермедіальності також порушують Л. Бербенець, С. Бортник, Е. Циховська. Водночас нам видається ця проблема тісно пов'язаною з розумінням суті явища інтермедіальності, сприйняттям видів мистецтва як медіумів, але дискурс такого бачення міжмистецької взаємодії все ще перебуває на стадії формування.

Інтермедіальність як «порівняно нову, але й дуже давню методологію» трактує М. Наєнко. Предметом дослідження для цієї сфери є «спорідненість і перегук різних видів мистецтв-медій» [426, с. 15]. Вважаємо показовим застосування подвійного терміна на позначення різновидів мистецтва, адже, незважаючи на багатозначність, нині поняття «медіа» найчастіше асоціюється з цифровим інформаційним середовищем, що не вичерпує його семантики. Скажімо, підставою для дослідження міжмистецьких зв'язків, як стверджує М. Наєнко, є спільна для усіх видів мистецької творчості естетико-психологічна природа. Науковець визнає єдиним джерелом створення мистецтва людську психіку і здатність людини до фантазії, а обов'язковою умовою — натхнення [Там само, с. 7].

Передумовами виникнення інтермедіальності учений вважає теоретизування модерністів, їхню увагу до формальних параметрів змісту твору, а також положення Ф. де Соссюра про «знакові системи, які давали можливість “розшифровувати” і визначати специфіку художньої мови всіх видів мистецтва». Однак до переліку видів мистецтва, окрім традиційних — літератури, живопису, музики, архітектури, театру, — додає ще й сучасні кіно та телебачення [Там само, с. 10].

Систематизуючі спроби осмислення інтермедіальності здійснюють зарубіжні літературознавці. Зокрема, зупинимося на досвіді польських і німецьких учених.

К. Хмелецький пише, що початком інтермедіальності стала публікація есе Д. Гігінса «Інтермедіа», і пов'язує її формування, з одного боку, з технологічним розвитком ЗМІ, а з іншого — із засобами комунікації. Польський учений посилається на слова Д. Гігінса, який зауважував, що медіа для нього не лише засіб вираження, а й спілкування: «Мистецтво — це один із способів спілкування людей один з одним» [702, с. 118].

Концепція Д. Гігінса передбачає створення гетерогенного повідомлення, яке перебуває на перетині основних медіа, наприклад: музики й філософії (як у Дж. Кейджа, філософа, поета, художника, який створював музику, залучаючи випадкові звуки), музики й театру (як у М. Кагеля, відомого створенням інструментального театру), поезії та скульптури (Р. Філью).

З аналізу вище згаданого есе Д. Гігінса також розпочинає свої міркування про інтермедіа і М. Мошкович. Вона наголошує, що поєднання кількох виражальних засобів в одному медіа не є випадковим. Якщо К. Хмелецький, наводячи приклади, бачить рівноправну взаємодію двох видів мистецтва, то М. Мошкович об'єднує їх в новій формі, як-от: звукова (поетична) скульптура, візуальна поезія, гепенінг чи творчість «Флюксусу», що передбачає підпорядкування. Водночас вона зауважує, що нині діяльність угруповання «Флюксус» (виникло в 1962 р.) втратило свою авангардну унікальність, оскільки внаслідок розвитку техніки й нових технологій «нові медіа» чи «мультимедіа» є чи не повсюдним явищем. Зовсім інакше відбувається з науковим і професійним студіюванням явища: якщо в США кафедри й майстерні, і навіть спеціальність із цією назвою виникли у 1968 р., то в Польщі — у 2006 р., а вивчення спеціальності — у 2007 р. [723, с. 12]. Додамо, що в Україні у вишах є дисципліни такого характеру, але про спеціальність не йдеться.

Замислюючись над природою інтермедіальності, М. Мошкович прагне визначити крайні прояви цього явища: чи то характерна тенденція мистецтва другої половини ХХ ст., чи тимчасова назва окремих художніх творів, що перебувають на межі між літературою, театром, пластичними мистецтвами, музикою і життям [Там само, с. 13]. Вона актуалізує пізнішу тезу Д. Гігінса про те, що різні засоби вираження не визначають остаточну цінність художнього твору. У подальшому наголошується рецептивний аспект: важливо побачити, що може сприйняти в цьому творі теперішній і майбутній реципієнт, які нові горизонти відкриваються для інших митців.

Дослідниця пропонує проаналізувати концепцію інтермедій, запропоновану Д. Гігінсом як нову арт-модель ХХ ст. При цьому вона особливу увагу звертає на мистецькі стратегії, які пов'язують цю концепцію з ідеєю інтермедіальності, а саме: встановлення алюзій, перетинання кордонів поміж різними формами художньої творчості чи поміж мистецтвом і сферою немистецькою.

За Д. Гігінсом, алюзійне переміщення відбувається поміж рамками твору мистецтва і дійсністю. Під мистецтвом він розуміє вираження особистості митця чи спосіб самопізнання. Тому й говорить про нагальну потребу змінювати не художні форми, а шукати нову теорію ідентичності, яка для нього більше пов'язана з тим, що ми робимо, аніж з тим, ким ми є.

Інтермедіальність означає використання в одній мистецькій реалізації засобів вираження двох і більше дисциплін [Там само, с. 13], важливо, що йдеться про зв'язки мистецтва і нехудожньої сфери, чи, як сформулював Д. Гігінс, «інтерпретації мистецтва і життя» [Там само, с. 14]. Американський митець і теоретик розрізняв міксмедіа: наприклад, живопис за допомогою поєднання олійних фарб і гуаші чи оперу, де можна вирізнити складники вистави. Інтерпретаторка Д. Гігінса припускає, що відбувається спроба подолання дихотомії «понятійне — емоційне» і традиційної реляції «твір — споживач».

М. Мошкович наголошує, що Д. Гігінсу йшлося не так про встановлення генези «нових медіа», як про їхній характер, і тому американський митець і

теоретик прагнув пояснити, що «нові медіа» — це не так техніка і технологія, як новий сенс у процесі творення мистецтва. Тобто акцентується семантичний аспект. Для прояснення цього нового сенсу М. Мошкович вдається до порівняння графічної моделі інтермедіа Д. Гігінса зі схемою А. Барра (1902–1981), яка була опублікована в 1936 р. Ці графічні моделі розділені кількома десятиліттями, і перша (за часом виникнення) схематизує бачення мистецтва в лінійній перспективі від реалізму до кубізму, з наявністю центру і периферії («від Мане до Поллока»), а інша є моделлю плюралістичної, нелінійної структури, відкритої до запозичень і з позамистецької сфери³¹ [Там само, с. 16].

Д. Гігінс не прив'язує інтермедіальність до 70-х років ХХ ст., а вважає, що це явище існувало й раніше, і існуватиме стільки, скільки буде бажання поєднувати у творі два й більше виражальних засобів [711, с. 21].

У рефлексії нового мистецтва Д. Гігінсом М. Мошкович особливо виділяє три позиції: рух художнього образу до зовнішніх обширів твору, злиття малярства з іншими медіями, злиття горизонтів твору й споживача. Д. Гігінса та інших митців турбувало, як може інтермедіальність пов'язатися з особливим експериментальним мистецтвом через реципієнта [723, с. 18–21]. Коли йдеться про визначення медій, то важливо, хто його робить, справедливо наголошує М. Мошкович, бо бачення поняття в літературознавців, теоретиків мистецтва чи теоретиків медій буде різне: Д. Гігінс говорив про мистецькі медіа й медіа в житті. У цьому аспекті для «Флюксусу» важливим є досвід М. Дюшана³², у якому розглядається як творчий акт вибір немистецького предмета (наприклад, зі сфери побуту) і спроба подання його в новому контексті — у художній галереї. М. Дюшан так започаткував новий механізм (спосіб реді-мейд), у якому митець не

³¹ Зауважимо, що У. Вайсштайн у методологічному виступі на конгресі 1979 р., використовуючи есе Дж. Меррімена «Паралель мистецтв: деякі остороги та сумні підтвердження» (1972), наполягав на зіставленні рис, властивих виключно мистецтвам, «інакше ми будемо не стільки досліджувати специфічні зв'язки між мистецтвами, скільки просто спостерігати звичайні взаємостосунки мистецтв з іншими видами об'єктів» [109, с. 385–386].

³² Йдеться про скульптуру М. Дюшана «Фонтан» (1917).

творює (постпродукція), нічого не виражає і не представляє, але проявляє ситуацію, інспірує подію, у відповідний час і до визначеної спільноти. Митець виконує ніби традиційний жест, але водночас порушує горизонт сподівань галереї як інституції мистецтва. Колесо від велосипеда з ужиткового предмета може стати мистецьким, якщо його перенести до галереї, в аспекті потенціалу й концептуального наміру пропозиції. Такі предмети не є творами мистецтва, але вони є елементом чи дією мистецького жесту. Сенс цього жесту перебуває в площині «поміж», поміж мистецтвом і немистецтвом, поміж діалогом між життєвим медіа і артмедіа [Там само, с. 21–24].

Теоретичні рефлексії щодо естетики інтермедіальності здійснює К. Хмелецький [701–704]. Він пише про сферу «між» як власний інтермедіальний простір і трактує його, слідом за Й. Козелецьким, як культурну трансгресію. К. Хмелецький робить огляд досліджень, у яких для сфери «між» визначає різноманітні функції: вона втрачає своє первісне значення «бути межею, кордоном» і набуває значення не тільки місця для зустрічі, а й простору для формування нового значення (Б. Кіта); простір «між» стає спонтанним, координати — вихідна точка, початкова й точка прибуття — нівелюються, натомість виникають нові метафори: номадизму, інтернетної навігації, інтерфейсу трансуніверсального розуму, ризоматичної сітки, інтертекстуальності, інтермедіальності, інтерактивності, зрештою, «одіссеї для себе, що позбавлена мети повернення на Ітаку» (К. Вількошевська); Р. Ключинський, досліджуючи відео, поміщає його між реальною дійсністю та віртуальною [704, с. 119]. Слідом за М. Хопфінгер, автор визнає інтермедіальним гепеніг як виявлення театралізації пластичного мистецтва.

За К. Хмелецьким, в окресленій перспективі естетичної теорії інтермедіальності можна трактувати всі заходи авангардних мистецьких практик, у яких художній твір має модель медіального гібриду чи гетерогенного утворення, яке поєднує окремі елементи, що традиційно належать до окремих

видів мистецтва. Проте автор наголошує, що мистецькі явища мають належати до авангарду 70-х років і пізніше [Там само, с. 120].

Теоретична база нової естетики виникає на перетині мистецтвознавства й теорії медіа. Автор зауважує, що, приймаючи інтермедіальність як естетичну категорію, ми встановлюємо іншу перспективу для розвитку естетики мистецтва, яку К. Вількошевська пропонує називати медіальною естетикою, наголошуючи тим самим, що мистецтво завжди було медіальним, тобто сприяло пізнанню світу чи цінностей. Позицію, що література є першим типом масового медіа, висловлює Б. Дубін [221, с. 262]. Він же пропонує осмислити проблему «література як медіа і у світі медій» під таким кутом: що аудіовізуальні медіа як пізніший тип комунікації відкрили чи можуть відкрити в літературі? [Там само].

Дещо інший аспект для систематики пропонує А. Геймей у статті «Інтермедіальна компаративістика» (2016). Науковець зауважує два підходи до міжмистецької взаємодії — інтеркультуральність та інтермедіальність, посиляючись на узагальнення Е. Земанек, яка розуміє інтермедіальність як сигнал концептуальних змін у відносинах між різними видами мистецтва й знак нагальної потреби теоретичної систематизації цих змін [741, с. 166].

Своє бачення А. Геймей веде від нової тенденції в компаративістиці до дослідження інтермедіальності, яку визначив Ч. Бернгаймер у доповіді 1993 р., зазначивши, що компаративістика має охоплювати «порівняння різноманітних медій, від ранніх рукописів до телебачення, гіпертексту і віртуальної дійсності» [709, с. 10]. Геймей додає: хоча це викликало бурхливу хвилю критики, але ще раніше про це говорили Е. Суріо, К. Браун, Г. Ремак, Г. Штайнер. Водночас у сучасній компаративістиці існують різні підходи до проблеми взаємодії літератури та інших видів мистецтва, які польський вчений встановлює під час аналізу трьох наукових збірників³³. Перший збірник показує найтісніше

³³ Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien. Hrsg. Volker C. Dörr, Tobias Kurwinkel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014; Comparatisme et intermédialité/Comparatism and intermediality/ Komparatistik und Intermedialität. Eds. Claude Paul, Eva Werth. Würzburg:

зближення компаративістики та інтермедіальності, є зразком трансдисциплінарних досліджень, який демонструє погляди В. Вольфа, Й. Пеха і Ю. Мюллера; другий трактує компаративістику й інтермедіальність як різні дисципліни, об'єднані культурологічним підходом; третій не зважає на інтермедіальні дослідження і трактує проблему взаємодії літератури з іншими видами мистецтва традиційно, у термінології відповідності видів мистецтва в дусі німецького романтизму. Можна говорити про різні способи концептуалізації й розмаїті мови інтерпретації інтермедіальних явищ культури, проте А. Геймей наголошує, що очевидною є неможливість розмежування інтермедіальності й компаративістики, і пропонує позначити цей напрямок досліджень як інтермедіальна компаративістика, що аналізує «феномен літератури як медіум серед інших медій і ситуацію особи в соціумі медій». Учений відзначає важливу роль культурної комунікації в еру експансії нових медій, застосовуючи навіть формулу «поворот», цього разу інтермедіальний [709, с. 11–12].

Інтермедіальність у компаративістських дослідженнях, як узагальнює А. Геймей, може бути обмежена мистецькою практикою найновішого мистецтва, зокрема інтермедіального й мультимедіального, і визначена як мистецька інтермедіальність (за Г. Оостерлінгом). Значно ширше тлумачення поняття пропонує Ю. Мюллер, розуміючи інтермедіальність як феномен сучасної культури, як «результат революції інформаційної / медіальної / цифрової, як одну з характерних ознак культурної комунікації в добу медіального суспільства» [Там само, с. 13].

А. Геймей називає (інтер)медіальні засоби: стратегію рециклінгу, колажу, монтажу, запозичення, адаптації, ремедіації, трансформації, явища конвергенції, але в центрі зацікавлень, слушно наполягає він, має залишалися «людина в сучасній медіальній дійсності». Два напрямки інтермедіальних досліджень: зміни в мистецтві та культурі XX і XXI ст. та аналіз ситуації учасника медіального

Königshausen & Neumann, 2015; *Littérature comparée et correspondance des arts*. Eds. Yves-Michel Ergal, Michèle Finck. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2014 [709, с. 10–11].

суспільства, який набуває нових форм культурної комунікації, — мають, що цілком очевидно, комплементарну перспективу [Там само, с. 14–16].

До інтермедіальної літератури А. Геймей зараховує літературні експерименти ХХ ст., своєрідні текстові гібриди — фігурні вірші Аполлінера, візуальну поезію, поему з колажем і графікою, конкретну поезію, комікс [Там само, с. 14–15]. А ми б додали і сучасні явища — поезію візуальну, звукову поезію, прозу гіпертекстову, лібературу та ін., загалом спектр від авангарду початку ХХ ст. до новомедіальної літератури ХХІ ст.

А. Геймей зауважує засторогу, яку помітив Г. Мак-Люен, що полягає у виразній домініанті візуального дискурсу, активному застосуванні парадигми візуальності, візуальної антропології. Також він визначає нову тенденцію — розвиток антропології звуку й антропології аудіовізуальності, проте визнає, що найновіша гуманістика поки не завершила рефлексію щодо зміни парадигми культури з вербальної на аудіовізуальну і пов'язаних з нею суспільно-цивілізаційних трансформацій — нова антропологія аудіовізуальності залишається нині проектом до здійснення [Там само, с. 16].

Тезу — медіальний підхід змінює статус літературознавства — А. Геймей підтверджує посиланням на слова німецького філософа З. Шмідта: «через розвиток суспільства в управлінні суспільством медій літературознавство у вимірі, в якому досліджує літературні тексти, стає з волі чи з неволі фактично медіазнавством між іншими медіазнавствами» [Там само, с. 17].

Помітно, що для А. Геймея антропологія звуку є дуже важливою, зокрема акцентується новий аспект: існування людини в культурі конвергенції — співіснуванні старих і нових медій — в умовах шизофонії (термін Р.М. Шафера), перебування у світі безперервного шуму і звуків. Отже, зауважуючи системні зміни в існуванні літератури як виду мистецтва в сучасній культурі, зарубіжні вчені значною мірою пов'язують їх із впливом медіасередовища й застосовують методологію інтердисциплінарності для їхнього дослідження.

Підсумовуючи огляд джерел, визначимо певні етапи у виникненні теорії інтермедіальності та її дискурсі в українській і зарубіжній науці.

Підготовчий етап (XIX–XX ст., до 1983 р.) характеризується спорадичним застосуванням понять «медіум», «медіа», «медіація», «медіатор», «інтермедіа» тощо для позначення особливостей філософських аспектів обміну чи змішення, процесу чи предмета мистецької діяльності (С. Аверінцев, Д. Гітінс, С. Колрідж). О. Ганзен-Леве окремо розглядає медіафілософські аспекти в теоріях Г.В.Ф. Гегеля й С. Керкегора [632, с. 22–28].

Значення підготовчого етапу полягає в накопиченні варіантів інтерпретації: 1) візуальних мистецьких творів як певних повідомлень, переданих особливою (несловесною) мовою; 2) вербальних (літературних) творів як таких, що мають інтермедіальні (невербальні — музичні, образотворчі, кінематографічні тощо) ознаки [Там само, с. 28].

У процесі формування дискурсу теорії інтермедіальності в українському просторі важливого значення надаємо теоретичним працям митців і мистецтвознавців, написаним у першій третині XX ст., зокрема теоретичному есе О. Богомазова «Живопис і елементи» (1914), циклу статей К. Малевича в журналі «Нова генерація», статтям Я. Полфьорова в журналі «Червоний шлях» та ін. Окремим аспектам інтермедіального дискурсу цих років присвячені статті Л. Брюховецької («Українські письменники і кіно 1920-х», 2017), О. Омельчук («Інтермедіальна проекція літературного авангарду Валер'яна Поліщука», 2016), Я. Цимбал («Футуристи на кінофабриці: література і кіно в “Новій генерації”», 2014), проте проблема потребує спеціального дослідження.

Перший етап (1983–1996) ознаменований введенням терміна «інтермедіальність» для дослідження текстів, семіотично ускладнених двома й більше мовами (С. Вислоух, О. Ганзен-Леве, Н. Тишуніна та ін.). Увагу дослідників передовсім приваблює міжмистецька взаємодія в художніх творах модернізму.

На *другому етапі* (1996–2010) інтермедіальність визнається як наукова парадигма [740], на основі якої проводяться комплексні дослідження національних літератур [739; 728; 729; 155; 553; 694]. Оптика досліджень захоплює, окрім модерну, і простір сучасного мистецтва, а об'єктом вивчення стають не тільки художні явища, а й продукція засобів масової комунікації чи науковий дискурс.

В українському літературознавстві в цей час формулюється позиція, що проблему взаємодії мистецтв необхідно вирішувати на основі методології різних наукових дисциплін, зокрема літературної компаративістики, інтерсеміотики, інтермедіальності [156, с. 4].

В аспекті міждисциплінарного підходу трактує інтермедіальність О. Юферева, розглядаючи це поняття в колі ширшої проблеми художнього синтезу. Дослідниця актуалізує такі теоретичні напрямки вивчення цієї проблеми, як особливості перекодування систем художньої мови, можливість прояву художнього синтезу на різних рівнях твору, екфразис як засіб конкретизації інтермедіальних зв'язків літератури й живопису. Прикметно, що аналізуючи культурологічні й літературознавчі розвідки, присвячені міжвидовій взаємодії в конкретному літературному творі, О. Юферева наголошує на розумінні структурних відношень між елементами: «Синтез не можна підмінити ілюстрацією, наслідуванням, але лише відтворенням загальнохудожніх принципів іншого виду на основі збереження внутрішніх законів словесного мистецтва» [Там само, с. 109].

Науковці намагаються уточнити змістові параметри термінів, наприклад С. Бортник, вивчаючи особливості залучення кодів візуальних мистецтв у романі П. Карманського «Кільці рож», робить спробу окреслити специфіку понять «синтез мистецтв» та «інтермедіальність». Дослідниця послідовно розглядає інтермедіальність у парадигмі інтертекстуальності [85]. Відповідно під інтермедіальністю розуміється «словесне текстове відтворення запозичених елементів різних рівнів з інших мистецтв» [Там само, с. 142]. Водночас

визнається й «широке трактування» терміна «як явища семантичного і знакового перекодування певної текстової інформації різного характеру, що спостерігається у сфері мистецтва і загалом культури» [Там само]. Вважаємо доцільним додати від себе: уточнення змістового й формального характеру такої інформації.

Позитивним результатом теоретизування є визначення С. Бортник причин відгалуження інтермедіальності в самостійний напрям досліджень, серед яких цілком слушно названі принцип ототожнення законів побудови тексту й культури; ідеї структуралізму й деконструкції; синтетичність художнього мислення кінця ХХ ст.; багатогранність форм художнього вираження. Однак теза про істотну відмінність способів взаємодії та взаємних визначень художніх мов у ХХ ст. потребує конкретизації.

Погоджуємося з думкою, що, незважаючи на численні розвідки в цій сфері, немає загальноприйнятої методики дослідження міжвидової взаємодії. Водночас поділяємо міркування про проблемність її вироблення, оскільки структура та ієрархія компонентів такої методики прямо залежить від особливостей творчості окремого письменника чи художнього напрямку. Тому популярність синтезу мистецтв на межі ХІХ–ХХ ст. і у ХХ ст. зумовлена не так мистецтвознавчими розвідками, як самим явищем синтезу в мистецтві.

Самі поняття «взаємодія мистецтв» і «синтез мистецтв», незважаючи на їхню синонімічність, науковці здебільшого диференціюють.

Третій етап (2011 — донині) характеризується посиленою увагою до інтермедіальності як методології, активним дискутуванням теоретичних проблем інтермедіальності (В. Вольф [738], О. Ганзен-Леве [632], А. Геймей [709], І. Раєвські [727; 729]; Л. Бербенець [38], Т. Гундорова [188; 189], М. Наєнко [426], В. Просалова [505; 506], В. Силантьєва [555], Е. Циховська [640] та ін.). Літературознавчим дослідженням притаманна тенденція до подолання літературоцентризму, активне застосування музичних (І. Борисова [84], В. Вольф [739], А. Геймей [710], С. Маценка [391–394], Я. Юхимук) та візуальних стратегій (Н. Гавдида [145], О. Дубініна [223], Г. Клочек [315], Н. Мочернюк [417; 418],

О. Пуніна [513], А. Сажина [539], В. Фесенко [623]), розширення інтермедіальних явищ шляхом взаємодії не тільки різних видів мистецтва, а й будь-яких інших дискурсів (Р. Нич [436], В. Панасюк [470], Г. Сиваченко [549]). Науковці пропонують власну типологію інтермедіальних явищ. Так, з'ясовуючи функції екфразису в романі В. Винниченка «Сонячна машина», Г. Сиваченко визначає дві моделі інтермедіальних (літературно-візуальних) елементів: першу модель «формують повторювані іконічні знаки живопису, породжує дискретний цитатний простір. Друга модель базується на інтегрованому просторі артефактів, який унаочнює харизматичного творця – вигаданого або реального, але гранично міфологізованого. Варто розмежувати типи інтермедіальної проекції концептуальних моделей візуальних мистецтв. Якщо дискретні тексти тяжіють до організації за принципом колажу, бриколажу, центону, монтажу, то монолітність текстів другого типу створює передумови для формування уніфікованого простору тексту-картини» [549, с. 8–9].

На цьому етапі в українській науці накопичується корпус дисертацій, методологічною основою для яких стає інтермедіальність [49; 216; 330; 395; 669]. У цих працях висвітлюються форми й функції інтермедіальності в конкретних текстах, проте загальнотеоретичні проблеми популярного підходу, як зауважує В. Силантьєва, все ще потребують системного вивчення. Про недостатню увагу до осмислення теоретичних основ інтермедіальності всіх художніх форм пише в підсумковій монографії О. Ганзен-Леве [632, с. 15–16]. Водночас проблематика та хронологічні рамки інтермедіальних досліджень, а також спектр теоретико-методологічних проблем інтермедіальності помітно розширюються. Г. Сиваченко цілком справедливо вважає інтермедіальністю формальну взаємодію не тільки різних видів мистецтва, але й будь-яких інших дискурсів [549, с. 4].

За В. Силантьєвою, обговорення в дискурсі теорії інтермедіальності потребують такі проблеми: морфологія інтегральних зрощень; закономірності синтетичних жанрів; закони перекодування знакових елементів стилю в суміжних

мистецтвах [555, с. 28]. Теоретичний дискурс інтермедіальності К. Хмелецький пов'язує з теорією медій [702, с. 81].

Варто визнати, що процес формування теорії інтермедіальності ще триває, тому визначені етапи її розвитку є умовними. Проте тенденція вивчати явища різних семіотичних систем в медійному контексті не викликає заперечень. Аргумент знаходимо у статті «Перемовини про межі: Проблемний статус кордонів медій в сучасних дебатах про інтермедіальність³⁴» (2010) І. Раєвські, яка влучно зауважує, що неоднорідність напрямків вивчення інтермедіальності визначається широким спектром тематики й перспективами дослідження, які рухаються від глобального медіасередовища до форм і функцій конкретних проміжних методів в певних текстах, фільмах, виставах, картинах. Однак загальне розуміння інтермедіальності стосується відносин між засобами масової інформації, медіальними взаємодіями та медіакордонами [727, с. 52].

1.3. Літературний журнал як інтермедіальний текст: дефініція і характеристика терміносполуки

Журнальна форма висвітлення розвитку літератури має свої особливості. У сучасній науці утвердилося бачення журналу як цілісної одиниці літературного процесу, що якісно відрізняється від книжкового видання. Г.М. Мак-Люен таку відмінність вбачає в громадському характері преси та в її здатності репрезентувати погляди авторів і читачів: «Книжка — це приватна сповідальна форма, яка дає точку зору. Преса є груповою сповідальною формою, яка забезпечує громадську участь. Вона може надавати подіям “забарвлення”, просто використовуючи їх чи ні. Однак саме щоденне публічне виставляння численних статей в їх зіставленні між собою надає пресі можливість комплексно вимірювати

³⁴ “Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality”.

інтереси людини» [382, с. 232]. Подібну позицію підтримує В. Кисельов, фіксуючи зв'язки між текстами журналу терміном «метатекст» і вбачаючи його основну функцію в «трансформації безликих фактів і відомостей з будь-яких галузей у пізнавально впорядковану, емоційно забарвлену і життєво (ціннісно) важливу картину дійсності. Переміщення індивідуального в загальнокультурне (і навпаки) відбувається в журналі постійно, воно планомірне та універсальне» [цит. за: 625].

Дослідження літературного журналу у світлі інтермедіальності системно не відбувалося, проте науковці зазвичай зауважують у творчому житті письменника період видання ним часопису чи співпраці з періодичним виданням як важливий. Скажімо, К. Шахова, визначаючи види взаємодії літератури й образотворчого мистецтва, зазначає, що У. Теккерей був художником-карикатуристом у сатиричному журналі «Панч», і додає, що спостережливе око художника дуже важливе для літератора, бо художня пам'ять збагачує словесну палітру. Дослідниця вказує на залежність адекватного сприйняття твору від текстуальних форм, закладених автором: вона слушно вважає, що сприйняття перекладу «Ярмарку суєти» російськомовною спільнотою було неповним, бо з авторськими ілюстраціями³⁵ твір вперше був опублікований у 1984 р. (російською мовою), хоча композиційно він задумувався як єдність словесного тексту та ілюстрацій [656, с. 19–21]. Тезу про єдність вербальної та візуальної форм літературного твору авторка не розгортає шляхом безпосереднього аналізу вербального тексту та ілюстрацій до нього, але нині цей аспект привертає увагу дослідників [555, с. 295–321].

Загалом до текстуального аналізу творів мистецької тематики, надрукованих у журналах, науковці вдаються спорадично, поряд з іншими матеріалами в контексті проблем, не пов'язаних із журналом як літературною

³⁵ Публікація українською мовою без авторських ілюстрацій: Теккерей В.М. Ярмарок суєти : роман без героя / В.М. Теккерей ; з англ. пер. О. Сенюк ; [передм. К. Шахової ; худож. О.В. Бричко]. Київ : Дніпро, 1979. 405 с.

формою. Так, у монографії О. Рисака «“Найперше — музика у слові”: проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX — початку XX ст.» серед масиву художніх творів означеного періоду фрагментарно вивчаються опубліковані в «Літературно-науковому вістнику». Дослідник характеризує журнал в цілому як «поважне» й авторитетне видання початку XX ст., а потім аналізує художні твори, публіцистику та літературну критику щодо використання музичної лексики та кольоративів (узагальнені лексичні спостереження про вербальне зображення понад двадцяти кольорових тонів і відтінків). О. Рисак схвально відзначає регулярну публікацію в «ЛНВ» статей «про життя суміжних муз», зокрема рецензій на театральні вистави та художні виставки, що «наближали передплатників і читачів до розуміння специфіки суміжного мистецтва, до широких асоціативних виявів» [520, с. 64], але не простежує взаємозв'язок між літературно-критичним і художнім дискурсом.

Увага дослідника сфокусована на художніх творах, проявах синтезу словесного й музичного як у текстах, так і на рівні асоціацій, прикладом чого є аналіз оповідань Г. Хоткевича «Блудний син» (1899) і Г. Потапенка «Октава» (1900). Згадані рецензії та оповідання аналізуються як окремі твори, без урахування контексту літературного журналу як певної форми та концепції «ЛНВ».

Хоча в цьому ж підрозділі монографії згадується публікація на сторінках часопису статті І. Франка «Із секретів поетичної творчості» (перший том «ЛНВ», 1898), «Valse mélancolique» О. Кобилянської, «фотографій з життя» В. Стефаника та інших творів, що формує доволі виразний мистецький дискурс, але зв'язки з ним оповідань Г. Хоткевича і Г. Потапенка не з'ясовуються. Власне, потенціал згаданих публікацій дослідник трактує швидше не у філологічному, а пропедевтичному плані, як «своєрідний музичний» і «естетичний всеобуч» [Там само, с. 63, 66]. Причину вбачаємо в зосередженості на аналізі неоромантичної літератури, зокрема творчості Лесі Українки, сприйняття якої потребує нового читача [Там само, с. 71], а читання «ЛНВ», без сумніву, цьому сприяло. Однак те,

що в процесі дослідження синтезу мистецтв долучається, окрім художнього матеріалу, також публіцистичний та літературно-критичний, сприймаємо як додатковий аргумент для формування теоретичних основ нашого дослідження.

Літературним журналам і альманахам присвячено окремий розділ у монографії Т. Огнєвої «Відбиток часу у дзеркалі буття» (2008). Йдеться про періодику 20–30-х років ХХ ст., хоча в цілому монографія висвітлює розвиток українського модернізму. Безперечна цінність праці полягає в розгляді заявленої проблеми в широкому контексті, який створено завдяки визначенню провідних тенденцій у культурі, літературі, театральному та образотворчому мистецтвах, архітектурі у європейському модернізмі. Проте літературні журнали досліджуються в монографії як факти культурного й мистецького життя, а не літературного процесу, відповідно текстуальні зв'язки між творами не розглядаються [445].

Серед небагатьох розвідок, у яких аналізуються тексти на тему мистецтва, надруковані в літературних журналах, дослідники зосереджують увагу на «Новій генерації». У попередньому розділі ми писали про монографію О. Ільницького, де журнал вивчається в межах проблеми українського футуризму. У контексті міжмистецької взаємодії спеціально вивчає «Нову генерацію» Я. Цимбал. Із кількох розвідок³⁶, присвячених цьому журналу, детальніше зупинимося на статті «Футуристи на кінофабриці: література і кіно в “Новій генерації”», оскільки її предмет дотичний до інтермедіальності. Авторка статті вважає, що інтермедіальність найвиразніше виявляється у творчості панфутуристів на рівні синтезу літератури й кінематографа [639, с. 198]. У результаті цього синтезу виникли нові різновиди жанрів (кіноповість, кінороман, екранізований роман). Дослідниця виявляє вплив кінематографа на мову художніх творів, зокрема, вона зауважує, що наратив екранізованого роману Скрипника побудовано за зразком

³⁶ Я. Цимбал про «Нову генерацію» написала статті: Категорія смаку в теорії і практиці «Нової генерації» (2012); Нове місто для «Нової генерації»: урбанізм і футуристи (2012); Функція versus емоція: трансформації жанру балади у творчості «Нової генерації» (2014) та ін.

кіносценарію: дії описуються зовнішньо, без внутрішнього розвитку, «всі емоції мають зовнішній прояв і зафіксовані в міміці або жестах» [Там само, с. 201].

Як теоретичну основу для аналізу художніх творів Д. Бузька, Л. Скрипника, С. Складенка Я. Цимбал застосовує статті Гео Шкурупія, О. Полторацького, Л. Скрипника і доводить, що футуристи запозичували кінематографічні прийоми для розвитку літератури, а не навпаки: «Жоден з аналізованих авторів не прагнув запровадити свої кіноповісті чи кіноромани — гібридні романні жанри — в кінематограф» [Там само, с. 202–203].

Водночас варто зауважити, що різножанрові тексти вивчаються у світлі проблеми своєрідності українського футуризму, а не літературного журналу як спеціальної форми. Чи змінилося б сприйняття футуристичних і, ширше, авангардних ідей, якщо б їхні автори виголошували їх в окремих публікаціях — книжках, брошурах, не одному, а різних періодичних виданнях? Думається, що так. Нам видається ймовірним і переконливим судження про те, що журнал як комунікативна платформа, «оптична» рамка, матриця для висловлювання тощо задає й спрямовує сприйняття реципієнта. У цьому аспекті стратегія різних видань має відрізнятися, однак сама проблема потребує спеціального дослідження.

Будуючи вивчення сучасних літературних журналів на основі теорії інтермедіальності, ми зауважували дослідження періодичних літературних видань за її параметрами. У монографії «Західноєвропейський символізм і проблема взаємодії мистецтв: проба інтермедіального аналізу» (1998) Н. Тишуніної є фрагмент, де визначається роль літературно-художніх видань у створенні наприкінці XIX ст. «епохи Обрі Бердслі» [601, с. 146–155]. Мистецтвознавиця пише про важливу роль паризьких журналів символістів «Вагнерівський огляд» (1885–1888) та «Незалежний огляд» (1886) у пропагуванні й продукуванні літературних і театральних ідей символізму [Там само, с. 60], а також відзначає публікації англійських літературно-художніх видань. Зокрема, згадується схвальне сприйняття критиками й читачами серії ілюстрацій О. Бердслі до роману

Т. Мелорі «Смерть Артура», поміщених у лютневому номері огляду “Pall Mall Budget” за 1893 р. Перший номер журналу “The Yellow Book” (13 квітня 1894 р.) названо маніфестом 90-х років XIX ст., зв’язок із виданням підкреслюється поширеним означенням періоду як «жовті дев’яності» [Там само, с. 135, 138, 153]. Авторка підкреслює, що хоча “The Yellow Book” був за формою і змістом літературно-художнім виданням, чільне місце в ньому відводилося малюнкам О. Бердслі. У монографії є згадка про публікацію в журналі ілюстрацій до «Саломеї» Вальда, виконаних О. Бердслі, але інтермедіального аналізу візуального й вербального прочитання твору в контексті видання немає. Н. Тишуніна обмежується загальною характеристикою стилю Бердслі, що «ввібрав у себе практично всю історію європейського мистецтва, химерно поєднавши у своїх графічних фантазіях зображальні мови різних культурних епох» [Там само, с. 154]. Дослідження стилістичної домінанти візуального компонента окремих літературно-художніх видань здійснюють О. Лагутенко та О. Хобта, проте системного вивчення цієї проблеми бракує.

Уже наприкінці XIX ст. критики фіксують роль періодичного видання в поширенні ідей нових мистецьких напрямів і розрізняють авангардні й «комерційні» видання. Н. Тишуніна в монографії пояснює причини появи нового журналу “The Savoy” (1896), художнім редактором якого певний час був Бердслі, тим, що “The Yellow Book” вже не позначав новий напрям і став майже «комерційним» сімейним журналом [Там само]. Це нагадує про петербурзький «Мир искусства» (1898–1904), який перестав виходити, бо, як згадував О. Бенуа, його автори «вже цілком висловилися» й «почали повторюватися».

Водночас не можемо не зауважити, що в аспекті інтермедіальності увага до творчості О. Бердслі підвищена: літературний спадок відомого художника розглядають у монографії Н. Бочкарьова та І. Табункіна (2010); вірші, «романтичну повість» «Під пагорбом, або Історія Венери і Тангейзера» і графіку англійського митця аналізує в дисертації О. Тимашков (2012). Зацікавлення доробком О. Бердслі з-поміж іншого зумовлюється відсутністю усталеного

погляду на різні види його творчості. Скажімо, Н. Бочкарьова стверджує, що літературна творчість О. Бердслі сприймається як доконаний факт, а його малюнки та ілюстрації потребують вивчення у зв'язку з літературними творами [88, с. 5], Т. Рязанцева вважає Обрі Бердслі геніальним художником, прозаїком-аматором і невдахою поетом [538, с. 147], а О. Довжик обґрунтовує потребу в аналітичному дослідженні рецепції його творчості в українському й російському модернізмі [211, с. 118].

В аспекті інтермедіальності в бердслеєзнавстві перспективним видається дослідження способів поширення впливу митця на інших представників певного періоду чи напряму. Як бачимо, серед можливих шляхів — публікації в періодичному виданні, редакторська діяльність. Незважаючи на те, що у випадку Обрі Бердслі йдеться про модерн, а не сучасний мистецький процес, важливим є визначення напрямку наукової рефлексії.

Досліджуючи особливості міжмистецької взаємодії в сучасних літературних журналах, звертаємо увагу на зв'язки між художнім і нехудожнім дискурсами, вербальними й візуальними текстами. У літературній практиці подібну стратегію влучно визначив Р. Нич, спостерігши відмову від традиційного сприйняття твору в жорстко визначених координатах: або контекст літературної традиції і «світ мистецтва», або позалітературні зв'язки [436, с. 8]. Такий семантичний обмін помітно ускладнює й розширює поле різних творів мистецтва, зокрема й літературних.

Для позначення конструкту, що моделюється внаслідок різноаспектних зв'язків на різних рівнях, пропонуємо застосовувати поняття «інтермедіальний текст».

Взаємозв'язки, які виникають внаслідок поєднання літератури з іншими видами мистецтва, науковці позначають по-різному: взаємодія мистецтв, синтез мистецтв, інтерсеміотичність, інтермедіальність тощо. Конструкт, який утворюється, здебільшого називають текстом, не увиразнюючи в дефініції його складники чи рівні. О. Вещикова вводить термін «інтермедіатема» для позначення

«конкретної текстової реалізації інтермедіального коду» і визначає в міжтекстових зв'язках літератури з іншими видами мистецтва такі типи інтермедіатом, як: музична, театральна, живописна [118, с. 8]. Така типологія фіксує тематичні інкорпорації, проте не структурні, а під час застосування означення «інтермедіальний» акцентується різнорівнева структура тексту, що твориться різними медіа (видами мистецтва).

У масиві досліджень, присвячених інтермедіальності, виразно окреслюються дві тенденції: у контексті інтертекстуальності та медіадосліджень. Для першої магістральним є поняття «текст», для другої — «медіум». Текстуальний підхід і відповідно поняття «інтермедіальний текст» спричиняє конвергенцію обох понять.

Основоположник текстових студій М. Бахтін трактував текст як явище на межі лінгвістики, літературознавства та інших гуманітарних дисциплін. Текстом, за М. Бахтіним, є «будь-який зв'язний знаковий комплекс», не лише словесні тексти, а й твори образотворчого мистецтва, музики, але цікавився він лише проблемою словесних текстів [30, с. 318].

Ю. Лотман запроваджує культурологічне тлумачення тексту: кожен предмет (абстракція) є текстом, і світ також сприймається як текст. Учений вважає визначальними ознаками тексту вираженість (текст зафіксований певними знаками), відмежованість (має початок і кінець) і структурність (йому притаманна внутрішня організація) [374, с. 59–69]. Текст як система співвідноситься не з елементами у своїх межах, а із семіотичним універсумом цілого — семіосферою. На розуміння тексту впливають інші тексти культури, які виконують «роль інтерпретатора» [Там само].

Сучасне визначення тексту знаходимо в «Енциклопедії постмодернізму»: якщо щось є текстом, то він «може бути сконструйований радше як система сигніфікації, ніж (виключно) як сутність, що існує як можливий референт і, з огляду на це, напрошується на прочитання» [226, с. 417].

Узагальнюючи різноманітні підходи до визначення тексту, Н. Петрова та О. Кулакова зауважують, що поняття «текст» може трактуватися у вузькому сенсі — тільки вербальні твори; якщо його трактують у широкому сенсі, то вважають текстом будь-які знакові системи, у тому числі й невербальні тексти. Взаємодія між вербальними текстами вважається монотекстовою; між вербальним і невербальним текстами — політекстовою, і називають її по-різному: креолізований текст, інтермедіальність, інтерсеміотичність, візуалізована інтертекстуальність, інтеріконічність [481, с. 133]. Ми можемо продовжити ряд синонімічних термінів: інтеракційність, синкретична інтертекстуальність (І. Арнольд).

Термін «креолізовані тексти», коли «вербальні та іконічні елементи утворюють одну візуальну, структурну, смислову і функціональну єдність» [13, с. 17], переважно використовується в лінгвістиці. Розрізняють тексти з частковою і повною креолізацією. Тексти, у яких домінує вербальний компонент, наприклад художній твір з ілюстраціями, належать до першого типу. Тексти, у яких іконічний елемент домінує, є базовим, — другого типу [111, с. 192–193]. У текстах другого типу зображення є облігаторним, тобто обов'язковим.

Різновиди візуальних компонентів — схеми, діаграми, інфографіка, твори мистецтва тощо — вважаються рівноправними й цінуються в таких дослідженнях насамперед під кутом інформативності. Проте розширення семантичного поля поняття «інтертекстуальність» зумовлює також поглиблення функціональності. Скажімо, І. Арнольд міжтекстові зв'язки вербальних і невербальних джерел розглядає як вияв діалогічності в культурі й називає їх синкретичною інтертекстуальністю [17, с. 437]. Прикметно, що серед невербальних джерел ця авторитетна дослідниця надає перевагу насамперед творам мистецтва. Загалом у лінгвістиці переважно досліджуються вербальні тексти, а візуальні залучають для диференціації з вербальними чи їх доповнення.

У мистецтвознавчих дослідженнях спостерігаємо зворотний процес: візуальне доповнюється вербальним. Прикладом може бути монографія

Н. Злиднєвої «Зображення і слово в риториці російської культури ХХ століття» (2008). Учена простежує форми взаємодії між візуальним і вербальним (загальні композиційно-логічні макросхеми між літературними й візуальними художніми текстами), досліджує механізми впливу слова на формування і сприйняття образотворчого «тексту», шукає за допомогою філологічного інструментарію вірогідні пояснення засобів зображальності. Увагу науковиці привертають явища помежів'я, а саме: словесний компонент зображальної форми (елементи письма в просторі картини, підпис художника, назва картини, літературні образи в живописі), вплив мовних фігур на функціонування зорового образу, зв'язки авангарду й архаїки. Н. Злиднєва визначає кілька напрямів порівняльного вивчення живопису й літератури: фактографічно-описовий (інтерес письменників до живопису і художників до літератури), аналіз смислових форм (літературні сюжети в живописі і живопис як літературний мотив), порівняльний аналіз творчості митців слова й пензля, окремі мотиви в живописі та літературі, індивідуальні стилі в межах загальної парадигми [261, с. 14].

Інтертекстуальна парадигма для вивчення інтермедіальності дає змогу з'ясувати функціональний потенціал явища. Елементи інших видів мистецтва у творі, як зазначає Є. Фаріно, можуть виконувати інформаційну (містити інформацію про героя чи світ) і моделюючу (в неявній формі інтерпретувати для читача зображений світ чи ситуацію героя) функції [616, с. 378]. Інший тип функцій полягає в утворенні певних опозицій усередині твору: «реальний — фіктивний», «оригінальний — підроблений», «справжній — умовний» [Там само, с. 379]. Ще одна функція: дискредитація або постулювання тих чи інших «мов», тобто систем моделювання світу. У художніх творах з елементами різних видів мистецтва якнайкраще розкриваються семіотичні установки автора, його розуміння відношення знака до означуваного, моделювання полюсу позитивних чи негативних цінностей (не завжди усвідомлено). Відбувається своєрідна «гра в “інший жанр”» [Там само, с. 379].

У творі змістове значення мають усі його структурні компоненти. Є. Фаріно небезпідставно вважає, що достатньо ускладнити композицію певного твору додаванням у нього іншого твору мистецтва — роману в роман, фільму у фільм, картини в картину — і відбудеться розшарування: одна частка твору «підсилить ранг своєї реальності», а інша — своєї умовності. Тобто «у художньому творі, незважаючи на його власну фіктивність чи умовність, можливі своя сфера реальності і своя сфера фікції» [Там само, с. 376].

М. Шаповал розуміє інтермедіальність як інтертекстуальний елемент і запозичення з інших семіотичних систем. Проте в монографії, присвяченій інтертекстуальності української драматургії, вона згадує цей термін принагідно, із форм інтермедіальності називає тільки «словесні описи творів живопису, музики, архітектури, інших видів мистецтва» [654, с. 80], що становить лише частку численних міжтекстових зв'язків.

Продуктивним для нашого дослідження вважаємо міркування М. Шаповал про українські витoki того чи того явища. Так, для опису інтертекстуальних відгомонів вона визначає у вітчизняній культурі «власний прототип» — літописний звід, зауважуючи, що поєднання в цьому синкретичному творі текстів різної жанрової природи «найліпше передає ідею інтертекстуальності» [Там само, с. 14]. На основі жанрів і творів, на які посилається науковиця, можна встановити, що йдеться про зв'язки вербальних текстів. Проте ми додали б, що цілком виправдано говорити про міжвидову (тобто інтермедіальну) взаємодію, бо в дослідженнях літописної літератури особлива увага приділяється візуальному матеріалу. Коли ж спробувати знайти подібний аналог для періодичного видання, то ним можуть бути козацькі літописи XVII–XVIII ст., щоденники «діаріуші» та «кронічники» [621, с. 255–257; 572].

За аналогією, застосуємо структурні зв'язки, які визначив Є. Фаріно між картиною світу і поетичною мовою, до літературного журналу як висловлювання: кожен конкретний літературний журнал репрезентує систему світоглядних уявлень, які спричинили саме такий план змісту повідомлення і такий план його

вираження. (Порівняємо: «...за кожним конкретним висловлюванням стоїть сукупність відповідних уявлень про світ (певна концепція світу), які спричинилися до того, що світ, створений у цьому висловлюванні, набув власне такого вигляду і що це висловлювання має саме такий план вираження» [262, с. 80]). Засіб комунікації для створення поетичної мови Є. Фаріно умовно називає натуральною мовою та аргументовано вважає, що висловлювання (або «трансформація» натуральної мови) має «охоплювати не лише план її вираження, але й її семантику і структуру висловлювань, нею створених» [Там само]. Отже, вважаємо слушним елементи структури журналу як тексту та типологічні ознаки журналу як періодичного видання (кратність виходу у світ, форма доставки, назва, рубрикація, наявність тематичних номерів, коло авторів тощо) розглядати як формально-змістові елементи того висловлювання, яке прочитується в кожному конкретному номері. Під час аналізу літературних збірників (альманахів та антологій) В. Баженова враховує деякі з названих елементів [21, с. 8–13].

Серед основних метатекстів російської прози кінця XVIII — першої третини XIX ст. В. Кисельов називає журнал, альманах, авторську збірку та цикл. В. Баженова вивчає з-поміж інших збірників також антологію³⁷ журнальної прози.

А. Шиліна в монографії «Російськомовний жіночий журнал України в аспекті теорії тексту (синергетичний аналіз)» (2012) трактує жіночий журнал періоду 2007–2011 рр. як систему-надтекст «у взаємодії його надтекстової, текстової та жанрової підсистем». Визначені підсистеми дослідниця ідентифікує шляхом синтезу норм і цінностей лінгвістики, журналістики й соціології, додатково відрізняючи стратегії жіночого журналу від чоловічого [671, с. 5]. У просторі системи дослідниця простежує три рівні: мезонадтекст — окремий номер журналу, макронадтекст — множина жіночих журналів одного видання («Натали», «Единственная» та ін.) і меганадтекст — сукупність усіх жіночих

³⁷ Системне вивчення процесу антологізації вказаного періоду та структурно-семантичні особливості найпомітніших антологій здійснила О. Галета в дисертації «Антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX — початку XXI століття» (2015). Дослідниця переконливо атрибутує антологію як метажанр та вибудовує концепції її вивчення на основі поняття колекції [148].

журналів, що видавалися російською мовою в Україні з 2007 до 2011 р. Загалом систему-надтекст А. Шиліна створює в постмодерній парадигмі: з урахуванням комплексних міждисциплінарних методологічних підходів, зокрема системно-синергетичного, і ознак нелінійності текстів меганадтексту. Серед ознак нелінійності в монографії названі такі: діалогізм мислення, карнавалізація, мовна гра, колажування цитатами, іронія, експериментальність форми, мозаїчність картини світу, перформанс, гібридизація жанрів [Там само, с. 20–26]. Однак рівень мезонадтексту, тобто модель окремого журналу, на думку А. Шиліної, складається з «типової послідовності текстів-атракторів: текст обкладинки — текст колонки редактора — тексти, які розкривають гіпертему журналу — текст анонсу змісту наступного номера» [Там само, с. 20]. Вбачаємо тут певну суперечність, якщо, звісно, розуміти послідовність як лінійність. Відповідно «типова послідовність» буде відбивати «практику лінійного письма, що пов'язане з репрезентацією реальності в ланцюжках знаків», орієнтацію на когнітивне сприйняття, семіотику й логіку тексту [696]. Вважаємо, що нелінійністю мають характеризуватися всі рівні системи, особливо якщо йдеться про сучасні тексти.

У цьому аспекті привабливою є ідея «екології культури». Як слушно зауважує М. Ямпольський, ця ідея відмовляється від класичної послідовності: автор — повідомлення — адресат — код — сенс, натомість передбачає наявність певного середовища, у якому перебуває зацікавлена особа, що реагує на множину сигналів, які надходять із цього середовища, але не організуються у смислові послідовності. Екологія змінює зв'язки між розумінням і емоцією: якщо в класичній поетиці розуміння передує емоції, то нині емоція є передумовою розуміння. Таку поетику філософ і культуролог називає кластерною і зауважує, що вона діє не там, де наявний комп'ютер чи мережа, а там, де елементи культурної системи діють як рівноправні в загальній еволюції [Там само].

Сама терміносполука «інтермедіальний текст» у наукових працях трапляється досить рідко. Послідовно її вживання спостерігаємо в лінгвістичних працях Л. Кайди і Л. Прохорової для позначення свідомого додавання автором у

структуру вербального тексту візуального елемента. Слідом за Ю. Крістевою, науковці акцентують у візуальному компоненті семантичний сенс, а у вербальному — символічний [12], застосовують терміносполуку «інтермедіальний текст» для дослідження художнього (переважно поетичного) й нехудожнього дискурсу, проте дефініцію поняття «інтермедіальний текст» не формулюють. У нашому дослідженні за робоче визначення приймається таке: інтермедіальний текст — це складний семіотичний багаторівневий конструкт із рівнями художнього й нехудожнього дискурсів, що утворюється внаслідок поєднання вербальних та невербальних (іконічних та ін.) засобів передавання інформації.

Велика кількість досліджень, присвячених різним аспектам взаємодії літератури з іншими видами мистецтва, свідчить про актуальність цього напрямку й уможлиблює застосування інтермедіальної стратегії в дослідженні такого мегатекстового утворення, як літературний журнал.

Висновки до першого розділу

Наукові дослідження, об'єктом яких є літературний журнал, виконуються представниками різних наук, які здебільшого вивчають літературні журнали доби модернізму. Водночас сучасний український літературний журнал також потребує комплексного дослідження з урахуванням оновлення методологічного апарату літературознавства.

Літературний журнал як об'єкт дослідження актуалізує зв'язок між мистецтвом і медійною сферою, адже журнал є різновидом засобів масової комунікації. Водночас висвітлюючи особливості перебігу літературного процесу, сучасний український літературний журнал розглядає художню літературу в колі інших видів мистецтва і виявляє вплив на неї не тільки загальномистецьких тенденцій, а й інформаційного середовища.

Вивчення особливостей сучасного українського літературного журналу як тексту в усіх його складниках доцільно здійснити за допомогою моделювання. Важливою передумовою створення моделі літературного журналу є його визначення. Тому запропоновано таку дефініцію: літературний журнал — це особлива форма, яка уможливорює публікацію різних за жанром, модусом і стилем творів у спільному дискурсивному просторі для висвітлення розвитку літературного процесу.

Особливості взаємодії різних дискурсів, зокрема й різних видів мистецтва, у просторі сучасного українського літературного журналу можливо дослідити за допомогою такої нової міждисциплінарної парадигми, як інтермедіальність.

Під час вивчення праць, присвячених інтермедіальності, визначено низку суперечностей, які потребують вирішення:

- між активним використанням інтермедіальних практик в літературних журналах і практично недослідженою проблемою їхнього функціонування як чинника текстуальності;

- між наявністю еволюції культурних кодів у межах журналу й потребою обґрунтування її як закономірності для сучасного соціокультурного простору;

- між поєднанням на сторінках літературних журналів зразків високого й масового мистецтва та незначною кількістю інтерпретацій смислів, які при цьому виникають;

- між наявністю інтермедіальних зв'язків у межах літературного журналу й відсутністю системності їх дослідження та інтерпретації;

- між розробкою проблематики взаємодії мистецтв переважно на матеріалі літератури романтизму й модернізму з використанням при цьому естетичної теорії художнього синтезу і потребою використовувати для дослідження сучасної літератури інтермедіальний аналіз, який виник на основі структурно-семіотичної теорії та постструктуралізму;

— між орієнтацією сучасного літературознавства на впровадження нових підходів і методів дослідження й незначним поширенням практики інтермедіального аналізу в історико- та теоретико-літературних працях;

— між вписуванням поняття «інтермедіальність» у контекст взаємодії мистецтв (Н. Мишьякова, Г. Сидорова, Н. Тишуніна та ін.) і доволі широким залученням теорії медій (В. Вольф, Й. Пех, К. Хмелецький, Є. Шретер).

Теорія інтермедіальності нині здобуває визнання як ефективна методологія інтерпретації моно- й гетерогенних текстів. Феномен інтермедіального підходу зумовлений міждисциплінарністю, яка виявляється в комплексному дослідженні різними науками явища взаємодії різних видів мистецтва і, ширше, культури.

Терміном «інтермедіальний текст» позначається складний семіотичний багаторівневий конструкт із рівнями художнього й нехудожнього дискурсів, що утворюється внаслідок поєднання вербальних та невербальних (іконічних та ін.) засобів передавання інформації.

Основні спостереження та висновки, викладені в Розділі 1, висвітлено в публікаціях авторки [див.: 61; 62; 73; 76].

РОЗДІЛ 2. МОДЕЛЮВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ЖУРНАЛУ ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ТЕКСТУ: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА

2.1. Співвідношення і конфігурації понять «теоретична модель» і «метафорична модель»

Моделювання³⁸ в літературознавстві належить до парадигми оновленої методології як відкритої системи й виявляється в тяжінні до світоглядного плюралізму, інтердисциплінарності та поєднання можливостей наукового та художнього пізнання [18, с. 9, 33]. Призначення моделі, як влучно зазначає Є. Фаріно, полягає не у створенні копії певного об'єкта, а у виявленні його особливостей, своєрідної інтерпретації об'єкта. Під моделюванням науковець розуміє інтерпретуюче визначення в об'єкта систематизованих ознак [616, с. 47–48]. Дж.А. Міллер розрізняє серед текстових концептів образи й моделі, вважаючи, що при створенні образу відбувається конструктивний процес, а моделі — селективний. У результаті цих процесів постають різні продукти: «образ-в-пам'яті» створює цілісну репрезентацію сцени, що тісно пов'язана з особливостями тексту; модель надає набір можливих варіантів, що відповідає письмовому тексту тільки загальними ознаками, а в інших властивостях чи відношеннях відрізняється від нього [595, с. 236–240].

Теоретичне осмислення моделювання та його апробацію як методології дослідження здійснює Н. Астрахан у дисертації «Моделювання у літературознавстві: аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору» (2015). У власній концепції вона відводить чільне місце поняттю моделі й визначає такі рівні її функціонування: художня модель літературного твору; аналітична модель художнього тексту; інтерпретаційна модель літературного

³⁸ Моделювання як методологічний концепт комплексних досліджень нині активно застосовується науковцями, зокрема: О. Бондарева вивчає особливості драматургічного жанрового моделювання міфологічних і неоміфологічних моделей світу [80, с. 295–412], Ю. Вишницька здійснює теоретичне обґрунтування семіотичної моделі міфологічного сценарію та її аналіз на матеріалі сучасної української літератури [121] тощо.

твору в рецепції читача; авторська інтерпретаційна модель; теоретична модель; семіотично-культурологічна модель. У дослідженні простежується й аналізується співвідношення цих рівнів, насамперед аналітичної моделі художнього тексту та інтерпретаційної моделі літературного твору, що надає змогу авторові актуалізувати поняття статичної й динамічної моделі та трактувати здійснення переходу від статичної до динамічної моделі як функціонально значущий елемент [18, с. 3–4]. Сприйняття літературного журналу як гетерогенного тексту, феномен якого зумовлений кореляцією художнього й нехудожнього дискурсів, обумовлює застосування для пізнання його особливостей методом моделювання теоретичної моделі, що передбачає опис літературних фактів, дослідження механізмів їх утворення, простеження закономірностей розгортання літературного процесу на основі певної теоретико-літературної методології [18, с. 3].

При створенні теоретичної моделі сучасного літературного журналу як інтермедіального тексту враховуємо науковий досвід з проблеми моделювання художніх і нехудожніх текстів (М. Рубінс, А. Шиліна, О. Іванова та ін.). М. Рубінс реалізує текстовий підхід для створення моделі екфразису у творчості французьких і російських поетів-акмеїстів. Основою її моделі стала модель А. Беккера, який у праці «Щит Ахілла і поетика екфразису» (1995) визначив кілька елементів екфразису: референт, фізичне середовище, автор і створення художнього твору, відношення автора і твору до референта і середовища та «ефект відтворення твору образотворчого мистецтва» [524, с. 294]. М. Рубінс ускладнює модель шляхом визначення базових понять: суб'єкт, об'єкт, середовище — та їхньої подальшої деталізації: суб'єкт (художник, поет, читач), об'єкт (референт, твір мистецтва, текст), середовище (дійсність, образотворче мистецтво, література). Запропонованій моделі властива універсальність: авторка показує її застосування і для простих екфразисів, що містять три елементи, і для складніших (до дев'яти елементів). Імпонує, що М. Рубінс зважає на рецептивні функції суб'єктів і функціональне призначення об'єктів. Важливим є визначення відношень між екфразисом і текстом, до якого він входить: коментування,

пояснення змісту, дистанціювання від змісту чи його заперечення. Виокремлення в моделі зв'язків «референт — середовище» дає змогу простежити не лише естетичні зв'язки між літературою та образотворчим мистецтвом, а й позаестетичні: соціальні, ідеологічні, політичні, філософські тощо [Там само, с. 46–47]. Фактично йдеться про міжтекстові зв'язки в межах однієї семіотичної системи, якою є художня література, зокрема такий її різновид, як поезія акмеїстів. Прикметно, що одним із критеріїв розрізнення моделей поезії французького й російського акмеїзму є рецепція реальності в дискурсі пластичного мистецтва, тобто до міжтекстових зв'язків у межах однієї семіотичної системи долучаються зв'язки між текстами різних семіотичних систем. У монографії М. Рубінс створює модель елемента художнього тексту, а нас цікавить створення моделі «складеного» тексту, тобто ансамблю текстів у рамці літературного журналу.

Ю. Лотман у праці «Структура художнього тексту» (1970) розглядає випадки, коли твори, написані як окремі, у подальшому функціонували як частини більшого тексту того ж автора чи інших авторів (глави «Євгенія Онегіна», «Героя нашого часу», «Василя Тьоркіна» тощо). Учений зазначає, що при окремій публікації ці глави мали більшу самостійність, аніж об'єднані простором однієї книжки з наскрізною нумерацією. Проте він диференціює текстові стратегії як зовсім різні в таких випадках: глава роману — частина роману і глава роману — «частина структурної та ідейної єдності книжки журналу» [374, с. 270]. Для нас у цій тезі важливим є визнання не так генеративних властивостей тексту, як структурної й концептуальної цілісності журналу як тексту.

Журнал як метатекстову оповідну структуру в російській прозі кінця XVIII — першої третини XIX ст. досліджує В. Кисельов. Дослідник поглиблює поняття ансамблевості, яке тлумачить як засіб створення масштабного художнього цілого внаслідок об'єднання окремих самостійних текстів / фрагментів [309].

Наявність одного спільного коду є важливою умовою надтекстових утворень, наприклад поетичних циклів [616, с. 49]. Кисельов такі надтекстові утворення називає метатекстовими і, крім поетичних циклів, зараховує до них журнали [309].

У дослідженні сучасного літературного журналу нами застосовано поняття теоретичної моделі, під яким ми розуміємо багаторівневу ієрархічну структуру з нелінійною послідовністю рівнів [682, с. 13], що конкретизується через «опис літературних фактів, механізмів їхнього породження, закономірностей розгортання літературного процесу» на основі певної методології [18, с. 3].

При створенні теоретичної моделі літературного журналу як інтермедіального тексту враховано ідеї Ю. Лотмана про структуру художнього тексту; М. Рубінс про структурну модель тексту-екфразису; В. Силантьєвої про інтермедіальність у просторі синергетики, компаративістики та міждисциплінарного синтезу; А. Шиліної про російськомовний жіночий журнал як надтекст, дисипативну й динамічну систему. Запропоновано таку дефініцію: теоретична модель сучасного українського літературного журналу як інтермедіального тексту — це багаторівневий ієрархічний конструкт із нелінійною послідовністю вербальних і невербальних текстів, які взаємодіють у дискурсивному просторі. Об'єктом дискурсивного простору є журнал як текст, суб'єктами — колективний автор (автор тексту, редактор, художник, верстальник та ін.) і читач, базовою методологією — інтермедіальність. Журнал виконує роль посередника в комунікації автора й читача³⁹.

У дискурсивному просторі літературного журналу виокремлюємо художній і нехудожній дискурси. Художній дискурс містить різновиди текстів, які визначаються на основі традиційної літературознавчої класифікації текстів (епос, лірика, драма) [31, с. 255] та семіологічної (вербальні та невербальні) [111, с. 8]. Відповідно художній рівень диференціюється на тексти вербальні — епос, лірика,

³⁹ Особливості комунікації журналу з читачем розглядаємо в підрозділі 3.3. «Поняття “автор” і “читач” в суб'єктній організації літературної форми журналу» дисертації.

драма та невербальні, які досліджуються на матеріалі іконічних (наприклад, ілюстрації, фоторепродукції творів образотворчого мистецтва, художні фотографії, графічні роботи, карикатури). Нехудожній рівень також має розгалуження вербальних текстів — літературна критика, інтерв'ю, публіцистика, суміш (хроніка, анонси, реклама) та невербальних (з іконічних — це схеми, інфографіка, художні шрифти, гра з кольором, форматом тощо).

Під час дослідження сучасного українського літературного журналу для структурування спостережень і з метою конкретизації теоретичної моделі застосовується поняття «метафорична модель». Теоретичним підґрунтям для визначення метафоричних моделей є положення про метафору як засіб пізнання дійсності, інструмент організації досвіду індивіда та структурування його знань про дійсність [352], метафору на позначення цілості можливого досвіду (Г. Блюменберг), а також рефлексії науковців, критиків і саморефлексії редакторів про концептуальні моделі періодичних видань [177; 181; 188; 190; 191; 279 та ін.].

У процесі емпіричного дослідження метафоричних моделей виявляється текстуальне наповнення дискурсивних рівнів теоретичної моделі: художнього й нехудожнього, вербального й невербального. При дескрипції метафоричних моделей враховано форми маніфестації концепції видання та її дотримання, тематичні й жанрові пріоритети журналу, особливості мовностильового й візуального оформлення, форми комунікації з цільовою аудиторією тощо.

Наразі нами обсервуються видання, існування яких охоплює період до і після 1991 р., так звані старі журнали, зокрема «Вітчизна», «Всесвіт», «Київ», і видання, які утворилися після 1991 р., відповідно, нові — «Четвер», «Київська Русь», «ШО». Для позначення метафоричних моделей пропонуються наявні в дискурсі аналізованих видань лексичні одиниці. На вибір ключової метафори впливало бажання віднайти в ній мерехтіння «внутрішнього образу» (за О. Потебнею), який відповідав би тому загальному враженню від журналу, яке сформувалося під час його читання. Запропоновану теоретичну модель

конкретизовано за допомогою конфігурацій метафоричних моделей — палімпсесту, полілогу, лексикону, літопису й колажу.

Метафору «палімпсест»⁴⁰ активно використовують у художній творчості й наукових дослідженнях. Зокрема, Ж. Женетт у монографії «Палімпсести» (1983) позначає цим поняттям особливості письма М. Пруста: «...Я вбачаю у формі палімпсеста (накладання) характерну рису одночасно письма Пруста <...>, структури його твору і його бачення людей і речей» [240, т. 1, с. 32]. Під цим поняттям Женетт розуміє «образ, сплутані лінії якого накладаються одна на одну як палімпсест, іноді зовсім нерозбірливий і майже завжди двозначний, як підпис Жільберти, який Марсель прийняв за підпис Альбертіні» [Там само, с. 89–90]. Образи, на основі яких Женетт характеризує палімпсест, містять візуальний складник: підпис, портрет міс Сакріпант, фотографії пані Сван, схожість на Зефору Боттічеллі. Вони утворюються вибагливим накладанням дискретних (внаслідок мовного вираження) і континуальних (наявність живописної природи) кодів. З-поміж структурних елементів — риторичних кодів, прийомів оповіді, поетичних структур тощо — нам втішно було зауважити спостереження, дотичне до періодики: визначаючи «учителів» Пруста у сфері письма і стилю з-поміж відомих письменників, Женетт надає значення й такому його досвіду, як запозичення з другорядних жанрів, наприклад, світських хронік у «Фігаро», які «майже всі і майже в незмінному вигляді перейшли в його роман» [Там само, с. 94–95].

І. Адельгейм застосовує метафору «палімпсест» для позначення пов'язаного з досвідом Другої світової війни простору, зображення якого в новітній польській літературі містить шари національної та культурної інакшості. Йдеться про

⁴⁰ Genette G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris : Gallimar, 1982. 267 p.; Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М. : НЛЮ, 1999. 462 с.; Ронен И., Ронен О. Палимпсест. *Звезда*. 2008. № 11. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/11/ro15.html>; *Ukraiński palimpsest*. Oksana Zabużko w rozmowie z Izą Chruślińską, Przedmowa Adam Michnik, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Wrocław, 2013; *Український палімпсест*. Оксана Забужко в розмові з Ізою Хруслінською / [пер. з пол. Д. Матіяш ; за ред. І. Андрусяка, О. Забужко]. К. : Комора, 2014. 408 с. та ін.

колишню німецьку територію, яка стала польською згідно з договором у Ялті, і колишній район варшавського гетто для євреїв [4, с. 21]. Образи, які дослідниця «прочитує» в текстах польських письменників, містять сему письма: «палімпсест на аркуші часу» (А. Турчинський), «великий стовп з оголошеннями» (С. Хвін), «тонкий конверт, що повен листів» (С. Хвін) [Там само, с. 23]. Це у нас викликає асоціацію з поняттям «сліду» Ж. Дерріда, тим аспектом, коли за поверхнею напису містяться неусвідомлені значення.

У полікультурному просторі-палімпсесті, на думку І. Адельгейм, відчувається напруження й розмежування своїх-чужих чи своїх-інших, і шлях до його подолання полягає в уважному прочитанні «палімпсесту» і комунікації — «події будь-якої творчої розповіді про нього» (палімпсест. — Г. Б.). Це допомагає зрозуміти власну тлінність і відповідно бути толерантним до тих, хто був до нас, і тих, хто прийде після [Там само, с. 27].

Отже, за допомогою метафори «палімпсест» ми хочемо позначити таку метафоричну модель літературного журналу, у конфігурації якої поєднано текстові структури й образи різних рівнів, що є знаками культурної та історичної пам'яті, минулого й сучасного, естетичного й громадянського.

Така модель притаманна літературно-художньому та громадсько-політичному журналу «Вітчизна», який упродовж свого існування (1933–2009) належав до авторитетних друкованих органів, що висвітлювали перебіг літературного процесу в Україні. В історії журналу порубіжжя вісімдесятих — дев'яностих років ХХ ст. позначено звільненням від маркерів радянської ідеології та виразним інтересом до матеріалів націєтворчого спрямування. Оновлена тематика зумовила зацікавлення читачів, і тираж журналу зріс від 18 тисяч⁴¹ примірників у 1987 р. до понад 50 тисяч⁴² у 1990-му.

⁴¹ 18 183 примірники [126, № 12, с. 208].

⁴² 50 893 примірники [128, № 1, с. 208]. Проте уже в 1991 р. ситуація змінюється: 28 950 примірників фіксуємо в грудневому номері за 1991 р. і 9 263 примірники на початку 1995 р. [133, с. 160].

Неодноразово журнал ставав об'єктом наукових досліджень. Науковці вивчали переважно публіцистику журналу в контексті ширших проблем. Зокрема, Н. Желіховська досліджувала концептуально-тематичні особливості української публіцистики другої половини 80-х років ХХ ст. [239], Л. Василик — концептосферу національної ідентичності сучасної світоглядної публіцистики [114]. Досліджуючи роль сучасної літературно-мистецької періодики в соціально-комунікаційному просторі України, «Вітчизну» вивчала О. Іванова [277]. Дослідники здебільшого звертали увагу насамперед на вербальні жанри, однак у літературно-мистецьких виданнях важлива роль належить зображальному компоненту. Вважаємо, що варто звернути увагу на літературно-критичні та мистецтвознавчі публікації літературного журналу, у яких взаємодія вербальних і візуальних елементів впливає на зміст і форму повідомлення, а саме — матеріали про різні види мистецтва в журналі «Вітчизна», які, за загальним переконанням, формують «обличчя» журналу.

За багато років існування журналу в публікаціях спостерігається певна єдність мотивів, образів, естетичних і стильових домінант, що дає змогу сприймати видання як цілісний текст. Поле журналу формується за допомогою вербальних (художні твори, статті, рецензії, інтерв'ю, пародії, гуморески, спогади) та візуальних (ілюстрація, портрет, фотографія, репродукція картини (гравюри), карикатура, віньєтка тощо) матеріалів. Візуальний матеріал може відігравати ілюстративно-супровідну роль, а також мати самостійне значення.

Оновлення соціально-культурного життя в Україні спонукало до заповнення лакун в історії, культурі, мистецтві. Літературна періодика, у тому числі «Вітчизна», прагнула представити втрачене, забуте, про що свідчать уже назви публікацій, наприклад: стаття О. Новикової «Із забуття...» [128, № 12] чи «Півстоліття забуття» Н. Присталенко [130, № 2–3]. Іншим завданням було представити цілісність культури, процес виникнення традиції, зокрема феномен літературного журналу. У «Вітчизні» друкуються статті про журнали 20-х років. Так, В. Мельник пише про роль перших часописів «Мистецтво» та «Шляхи

мистецтва» в літературному процесі, водночас звертає увагу читача на те, що перший з них ілюстрували талановиті Г. Нарбут та А. Петрицький [400, с. 154]. На сторінках журналів ще не рясніють імена десятиліттями заборонених авангардистів, але через кілька місяців з'являються спогади О. Борщаговського про А. Петрицького. Стаття написана в есеїстичному стилі, автор пригадує особисті зустрічі з художником, вважає його еталоном «і майстра, і особистості», щедро ділиться власними почуттями й думками⁴³ («Я був щасливий, наляканий, розгублений») і шукає пояснення загальному нерозумінню модерністського й авангардного мистецтва («я не доріс», «Жупел формалізму був надто сильний, а наша сліпота безмежна»). Крім того, автор поєднує тогочасне нерозуміння авангарду з влучними характеристиками творчості його представників: «Нам ніби щось заважало побачити і велику простодушність, чистоту та святість Петрова-Водкіна, і сонячний схід Кузнєцова, і мудрість та філософічність Філонова» [86, с. 184].

Читач довідується також про «журнал лівої формації мистецтва» «Нова генерація» [561, с. 160–161]. Публікація листів Л. Старицької-Черняхівської до М. Грушевського ознайомлює нас з «чи не найцікавішим періодом історії» [254, с. 166] «Літературно-наукового вісника». Замітка А. Рудзицького про перший і єдиний номер «Музагету» (1919) повертає нас до публікації В. Мельника, бо цитує критичні «стріли», випущені журналом «Мистецтво» в бік нового часопису.

Інтермедіальний дискурс «Вітчизни» формується вільними асоціативними зв'язками, які встановлюються між матеріалами про актора й режисера Л. Курбаса [571], співака Д. Гнатюка [157], художника М. Глуценка [130, № 10], акторку Н. Ужвій, керівника хору «Гомін» Л. Яценка [289] та багатьох інших. У річниках «Вітчизни» за аналізований період можна помітити, як радянський «новояз», що присутній у матеріалах десь більше, десь менше [342; 400; 571], поступається

⁴³ Рефлексії О. Борщаговського корелюють зі світовідчуттям наратора роману С. Ласкіна «...Вічності заручник» і виявляють важливу роль авангарду в поступальному розвитку мистецтва. Романи С. Ласкіна про художників аналізуються в підрозділі 2.2. дисертації.

щирим інтонаціям [86; 438]. У багатьох публікаціях показано, як згубно впливала на мистецтво партійна ідеологія чи просто відверта глухота до таланту. Борщаговський називає таких «знавців» «мистецтвознавці-сліпці» [86, с. 184]. Однак не викривальний пафос є панівним у дискурсі, а зображення художніх досягнень митців, їхнього прагнення віднайти власний стиль у творчості.

Для пошуку нової мови в мистецтві досвід минулого дуже важливий. Наприклад, судження, яким М. Слабошпицький розпочинає статтю про поета О. Влизька, після корекції вказаних часових меж, звучить досить актуально для кінця вісімдесятих років ХХ ст.: «Дзвінкий мажор поета зазвучав несподівано і вельми доречно в період затяжної смуги мінору, що запанував був у творчості наших провідних поетів у період непу» [561, с. 158].

З огляду на тему нашого дослідження стаття М. Слабошпицького цікавить інтермедіальним дискурсом творчості О. Влизька, зокрема сформованим віршем «Дев'ята симфонія». У словах М. Слабошпицького про «трагічну спорідненість» О. Влизька з Л. Бетховеном вчувається енергія самого поета, його «магнітне поле асоціацій», що охоплюють «усе суще на землі». Міркування Л. Новиченка, які цитує автор статті, інтонаційно звучать значно спокійніше, однак скеровують читача до першооснови мистецтва — художнього образу: «Можна з подивом замислитись над Влизьковою “Дев'ятою симфонією”. І не тільки з приводу того, що цей бурхливий ліричний монолог на музикальну тему написав фізично оглухлий юнак (як створив його “першовзір” трагічно оглухлий композитор). Полюдьськи милується тут душевним злиттям з бетховенською патетикою, високістю думок і поривів, широчінням вселюдських образів...» [цит. за: 561, с. 159].

Видатні твори світового мистецтва згадуються в поезії О. Влизька «Лірика Фауста». М. Слабошпицький цитує вірш для підтвердження «нігілістичного ставлення до мистецької спадщини всіх минулих часів» футуристичного угруповання «Нова генерація», ідеї якого певний час розділяв і О. Влизько. Хочемо повторити згадані рядки, оскільки вони свіжо асоціюються із сучасним мистецьким процесом:

Нема романтики! Є трест, картель!
Нема романтики! — Авто та вело!
Та бомбами розтросчений мармур Мікеланджело,
та цінена лорнетом Грезова постель!
Там, може, з випадковістю мадонна Донателло
в кафе заспекульована, де богом джин та ель!
Од крові, од життя тріщиш, аж шкірі жарко!
Давно анахронізм і Данте, і Петрарка,
і зовсім недоречний геніальний Рафаель!

[Там само, с. 161].

Можна сказати, що ці рядки були актуальні і для часів «Нової генерації», і для періоду кінця 80-х, коли мистецтво почало звільнятися від засушливого впливу партійної ідеології, і для початку ХХІ ст., коли митець має зважати на закони ринку. Образ мадонни Донателло в кафе нагадав нам епізод з повісті Р. Іваничука «Смерть Юди», опублікованої в журналі «Кур'єр Кривбасу» в 1997 р. Головний персонаж художник Савояр в мить безнадії, викликаній переосмисленням мистецьких ідеалів, бачить на стіні буфету казино копію «Пієти» С. Боттічеллі. Вічна печаль жінок з картини допомагає йому усвідомити своє призначення, а зовсім неприйнятне місце навіть для копії видатного полотна — зрозуміти власні помилки і шлях для їхнього подолання⁴⁴ [276, № 73–74, с. 5–6, 9].

Повертаючись до статті М. Слабошпицького, зазначимо, що автор переконує читача в тому, що О. Влизько зі своїми «повними і соковитими темами» потрібен сучасникові. Підтвердженням цього є створення М. Слабошпицьким згодом роману «Веньямін літературної сім'ї» про поета О. Влизька та його оточення, який він опублікував у журналі «Київ» 2008 р.

⁴⁴ Повість Р. Іваничука «Смерть Юди» аналізується в підрозділі 2.2. дисертації.

У полі літературного журналу тема пошуку власної мистецької манери вирішується не лише вербальними, а й візуальними засобами. За допомогою єдності слова й візії в журналі представлено творчість художниці К. Садовської. Фотографію її керамічної роботи «Діалог» розміщено поряд зі статтею М. Слабошпицького про О. Влизька [561, с. 62]. Окрім того, у рубриці «Наш виставочний стенд» уміщено інші кольорові й чорно-білі фотографії станково-декоративних робіт К. Садовської. Візуальний ряд творить свою мелодію «образно-асоціативного звучання». Художниця поетично осмислює дійсність у роботах «Народження зорі», «Мої друзі», «Вулиця», «Відпочинок», «Русалки» тощо. Р. Яців зауважує в замітці «Вже вкотре глина торжествує», що своєрідним образним модулем для багатьох тем К. Садовська обрала «кам'яну бабу». Художниця пояснює, що вона хотіла «відмовитися від традиційного розуміння жінки як зовнішньо гарної» та прагнула «внутрішнього наповнення образу» [126, № 2]. Власне, йдеться про витoki художньої творчості митця, про іманентний зв'язок сучасних мистецьких ідей з міфологією, фольклором, пошук власного стилю в діалозі з традицією.

Подібна медіакомбінація вербального й візуального спостерігається в статті, присвяченій А. Горській, але створено її за допомогою інших засобів, зокрема художніх образів. Жанр матеріалу про А. Горську — це критична стаття, для якої, власне, не є обов'язковими художні образи. Проте вони густо присутні в ній, надаючи матеріалу про митця переконливості й завершеності. Прикладом може бути образ соняшника, який неодноразово виринає в тексті. Соняшник можна вважати ключем до бачення особистості А. Горської, створеного авторами статті. Образ має вербальне й візуальне вираження. Вербально він представлений в епіграфі та тексті статті, візуально — у портреті Є. Сверстюка. Як епіграф до статті використано слова з листа А. Горської: «А ти знаєш, татусю, що поки сонях не зацвів, він повертає голову за сонцем, а як зацвіте, то дивиться тільки на схід сонця» [438, с. 200]. У контексті біографії художниці ці слова сприймаються як символ її творчого й життєвого шляху: від «зразків зідеологізованого життя і

мистецтва» до утвердження образно-поетичного бачення світу, яке має пробуджувати свідомість і національну гідність українців. Водночас епіграф прочитується і як жертвна вірність Алли Горської здобутим ідеалам. У статті асоціації з кольорами соняшника — золотим, жовтогарячим, чорним — відтворено вербально: «Бо причастилася вона (Алла Горська. — *Г. Б.*) Україною, її чорним боєм і печалями навпіл з світлою радістю і сонцем. Алла — наче сонях під вітром» [Там само, с. 208] і візуально в репродукціях її робіт.

Образи-символи соняшника та калини А. Горська використовувала в портретах своїх сучасників І. Драча, В. Симоненка, Є. Сверстюка, І. Світличного, сина Олексія. Як справедливо зазначають В. Нова та Б. Катоша, у портретах народноепічні образи «набувають значення коду, ключа до розуміння образу. Простір твору зміщується з реального в умовний, де час тече в особливих вимірах культурно-знакового діалогу» [Там само, с. 207]. Такий діалог реалізовано в роботі А. Горської «Портрет молодого критика (Євген Сверстюк)», репродукція якої розміщена на сторінках журналу [Там само, с. 208]. Тлом портрета є колаж із періодики, де друкувався критик, та афіші програми «Шевченко та українська пісня». Про назву програми ми можемо тільки здогадуватися за неповно відтвореним словосполученням «...ська пісн...». Проте вірогідність варіанту можна підтвердити і своєрідним діалогом між візуальним образом і сучасною публікацією Є. Сверстюка в «Літературній Україні», де йдеться про поїздку Т. Шевченка до Італії «за хист співака-артиста» [544, с. 4].

У символічному образі соняшника на портреті Є. Сверстюка в зміщених конструктивних площинах поєднано стилізовані елементи української вишивки й народного орнаменту. Власне, шлях А. Горської, як і інших митців — оригінальне, власне поєднання традиції з потребами сьогодення. Чим би не займалася А. Горська — Клубом творчої молоді, театральньо-декораційним мистецтвом, монументалістикою, станковим живописом, вона прагнула «пробуджувати свідомість і національну гідність»: «І я працюю, щоб жило

мистецтво сучасне українське, яке представляє свій народ» [438, с. 204]. Проте таке мистецтво і такий митець не вкладалися в офіційні шаблони.

У статті «На шаблях сидіти жорстко...» показано, як заборонялися спектаклі, нищилися роботи. Вражає історія створення й знищення вітража для КДУ імені Тараса Шевченка до 150-річчя поета. Цей вітраж проіснував всього один день. В. Нова і Б. Катоша наводять поетичний опис праці А. Горської, Л. Семикіної, П. Заливахи і Г. Зубченко: «Зображення Шевченка і алегоричної постаті України, матері з дитям, кобзаря утворювали символічну композицію, що прочитувалась ясно і піднесено, стверджуючи ідею людської гідності. Формально ритмізована побудова малюнка і кольорове вирішення вдало виявляли характерні ознаки саме вітража як самобутньої мистецької техніки. Декоративність, площинність вирішення кольорової архітектури навіювали деяку спорідненість з творами народного мистецтва. Вітраж, здавалось, виростав з архітектури, видавався модерним і в той же час органічно поєднувався з пропорціями класичної архітектури» [Там само, с. 203]. Вербальну дескрипцію вітража в журналі доповнено кольоровою репродукцією ескізу А. Горської, опублікованою на третій сторінці обкладинки. Важливим документальним свідченням драматичних подій і психологічного стану художників стала чернетка листа авторів вітража, яку наведено в статті.

Незважаючи на те, що вітраж залишився лише в ескізах, він репродукується у світовому мистецькому процесі в інших формах. Так, ілюстративний ряд українського перекладу біографічного роману про Шевченка Є. Єнджесвича «Українські ночі, або Родовід генія» завершується фотографією «Пророк». Образ Шевченка на ній подібний до ескізу А. Горської за кольоровим вирішенням, але відрізняється художніми деталями, цитованими словами Кобзаря. В ескізі А. Горської використані слова: «...Возвеличу / Малих отих рабів німих! / Я на сторожі коло них / Поставлю слово», — які розміщені по контуру арки вітража. У композиції «Пророк» використані слова Т. Шевченка з поезії «О люде, люде небораки!» (3.11.1860, Петербург): «Чи буде суд? Чи буде кара / Царям, царятам

на землі? / Чи буде правда між людьми?... / Повинна бути, бо сонце стане / І осквернену землю спалить». У списку ілюстрацій до роману Є. Єнджеєвича робота названа так: «Мозаїка для вестибюля Київського університету ім. Т. Шевченка. 1964. Автори Панас Заливаха, Алла Горська, Людмила Семикіна, Галина Севрук» [230, с. 647].

Комплекс матеріалів статті про А. Горську уможливорює висновок, що різноманітні засоби в ній створюють інтермедіальний ансамбль: вербальний текст, його композиція, шрифт (прямий, курсив, напівжирний), колір, репродукційний ряд творів художниці тощо. Ці засоби оповідають самотійну історію. Жоден елемент не повторює попередню інформацію, не ілюструє її, а висловлює в новому образі за допомогою власної оригінальної мови.

До таких елементів, які можуть бути самотійними публікаціями, належать різноманітні документи: автографи листів, літературних творів, різноманітних архівних довідок тощо. Особливу принадність мають документи, до яких додається примітка «Публікується вперше». Приміром, публікація вірша М. Рильського у відповідь на критичну статтю Б. Якубського «Не в ритм з добою». Крім того, що вперше опубліковано повністю текст вірша, до замітки А. Болабольченка додано автограф М. Рильського [129, № 3]. Сторінки журналу з автографами сприймаються як певні знаки особистості митця, адже містять повідомлення, яке, крім вербальних, виражається іншими засобами. Ми бачимо в часописі автограф листа К. Білокур до М. Сумцова [128, № 12], листа Г. Хоткевича [129, № 3], листа О. Довженка до Варвари Довженко [129, № 4], заяви В. Стуса Расулу Гамзатову [129, № 8] тощо. Контroversійно багатозначним є публікація про Н. Ужвій, яку створено за допомогою фотографії щасливої родини і копії довідки про посмертну реабілітацію її сина [128, № 4].

Інформативність коментарів до автобіографічної новели В. Стефаника «Серце», підготовлених літературознавцем Ф. Погребенником, значно розширено внаслідок поєднання вербальної та візуальної форми. Новий смисл утворюється трьома елементами: художнім вербальним (текст твору поділено на окремі рядки),

літературознавчим вербальним (коментарі до окремих уривків твору) і візуальним (коментарі супроводжуються документальними фотографіями) [483]. Так утворюється багат шаровий наратив, значення якого здатне розширюватися під впливом особистого досвіду та асоціацій читача, а також вербального та візуального кодів літературного тексту. Така «колажна» форма літературознавчої статті набуває самостійного значення.

На основі взаємодії вербальних і візуальних матеріалів, прочитуючи літературний часопис як певну цілість, ми можемо сконструювати своєрідну портретну галерею письменників. Декодування семантики конструкції може відбуватися, як мінімум, по двох лініях: художники й письменники, крім того, цікаво було б простежити стильові та композиційні тенденції. Не будемо вдаватися до класифікації: портрети фотографічні, графічні, живописні, скульптурні тощо, — оскільки це потребує спеціального дослідження. Отже, у нашій «галереї» є портрети М. Рильського та О. Довженка авторства М. Маловського. Образ Довженка створено в техніці плаката, використано вислів «Краса — персонаж історії» з підписом письменника і режисера.

Звертаємо увагу на скульптурні портрети українських письменників А. Німенка, як-от: Ю. Яновського, В. Минка, Гр. Тютюнника, Івана Ле, І. Кочерги, К. Гордієнка, П. Воронька, Остапа Вишні. Уявлення про стиль автора отримуємо завдяки екфрасису погруддя Юрія Яновського, в образі якого «найважливіше душевне осяяння романтика, його чуйна совість і любов до людей. М'які, чисті лінії підкреслюють натхненність цього обличчя, але пильність очей та іронічна складка біля вуст не залишаються не поміченими. Та ще якась особлива витонченість людини, що прожила життя у світі думок і високих почуттів, та спокійна твердість художника, який не раз дивився у вічі суворій долі» [466, с. 207]. Як бачимо, створюється романтично-ідеалізована рецепція образу Ю. Яновського, яка не передає драми «суворої долі» і не висвітлює його буття на «літературному вулкані» (С. Цалик, П. Селігей).

Уявна мистецька галерея відбиває прагнення показати стильове розмаїття візуального матеріалу, що знаменує відхід від догматики соцреалістичних вимог і окреслення відносної (в дусі перебудови) свободи в репрезентації мистецького процесу. Образно-лірична лінія представлена скульптурами Є. Прокопова різних видів мистецтв: «Гра», «Пам'яті Модільяні», «Театр»; у триптиху «Поет і муза» зображено письменників М. Гоголя, Л. Толстого, Ф. Достоевського [534, с. 149]. Портрети М. Коцюбинського, Г. Сковороди, П. Панча, виконані І. Падалкою, містять конструктивістські ідеї [175], проте частка модерністського мистецтва в ці роки ще незначна. На чільному місці галереї — образи Т. Шевченка, виконані в абсолютно різних техніках І. Пархоменком та А. Горською. Портрети Р. Багаутдінова прочитуються в символічно-алегоричному плані: «Пам'яті братів Тютюнників», «Пам'яті Михайла Булгакова», «Пам'яті Василя Стуса», «Портрет письменника Івана Дзюби», «Роки мовчання Анни Ахматової» [562].

Наша умовна реконструкція візуальних образів у поєднанні з вербальними матеріалами репрезентує літературний (і ширше — культурний) процес початку дев'яностих років ХХ ст. у версії журналу «Вітчизна». Під фактами оновлення просвічується стиль журналів, за якими закріпилися означення «старі», «спілчанські» і для яких нами запропонована метафора «палімпсест».

У середині 1992 р. редакція повідомила про зміни в концепції видання: на четвертій сторінці обкладинки «Вітчизни» з'явився анонс, який презентував модель журналу 1993 р. У заголовку «“Вітчизна” — модель 1993» у сконденсованій формі подано тези редакційного повідомлення, адресованого до шанувальників красного письменства⁴⁵. Кожне слово назви в подальшому розгортається в окрему оповідну лінію. Передовсім адресант прагнув, щоб адресат запам'ятав назву журналу («Вітчизна»), яка на одній сторінці відтворена

⁴⁵ Саме таким звертанням розпочинається анонс: «Дорогі шанувальники красного письменства!» І таке величання має особливе значення, адже редакція хоче не тільки зберегти своїх передплатників (цей номер «Вітчизни», № 5–6 за 1992 р., мав тираж 12 531 примірник), а й примножити їх. Водночас не можна сказати, що таке звертання не стосується чинних передплатників, адже вони, без сумніву, розуміються на художній літературі, бо випишують і читають поважне літературно-художнє видання. Розрекламований експериментальний вересневий номер мав уже тираж 21 358 примірників.

вісім разів. Окрім повтору, застосовано графічне (назва написана великими літерами) й візуальне виділення (жирний шрифт, червоний колір, розміщення окремим абзацом з відступами першого й наступного рядка з відцентровим вирівнюванням).

Структура анонсу визначена інформаційною, репрезентативною, емоційною стратегією редакції та її прагматичними, спонукальними намірами. П'ять анафоричних блоків, що містять розгорнуті пояснення про те, що таке «Вітчизна» (за схемою: «Вітчизна» — це...), подібні до 5-стофного поетичного твору і є гарним зразком мнемонічної риторики. Ритмічна впорядкованість цих п'яти строф пом'якшується двома фразами із сурядним і підрядним зв'язком на початку сторінки і наприкінці, що виконують роль літературного обрамлення. У першій фразі, початковій частині літературного обрамлення, висловлено дві тези: оцінку характеристику ринкових умов для випуску періодичних видань і концепцію нової редакційної політики. Власне, без змін економічних умов не було б, мабуть, і таких відчутних видавничих новацій: «Навіть в умовах жорстокого журнального ринку ми зробимо все можливе, щоб “Вітчизна” знайшла свого читача, а читач знайшов свою “Вітчизну”!» [130, № 5–6]. Незважаючи на дотепність і афористичність, які завжди свідчать про певний мовленнєвий рівень, ми вбачаємо в слогані емоційний прорахунок: епітет «жорстокий» щодо ринку свідчить більше про емоційну вразливість суб'єкта господарювання, аніж його підприємницький потенціал. Однак текст має виразні ознаки дискурсу переконання, тому його можна вважати успішною спробою агонального комунікування редакції з читачами. Особливо вдалою є остання частина слогану «...читач знайшов свою “Вітчизну”», оскільки, незважаючи на те, що слово “Вітчизна” тут передовсім позначає назву часопису, в ньому мерехтять і інші значення, скажімо, «рідний край», «місце, де народився», «спадщина від батьків».

Концепція нової моделі журналу сформульована лаконічно, з акцентом на новаціях. Домінантою літературного відділу залишається українська художня поезія і проза, проте, окрім «серйозної» літератури, ануються пригоди й

детектив, а також переклади зарубіжних творів. Про це йдеться в другому абзаці анотації. У чотирьох інших абзацах окреслюються блоки інформації здебільшого суспільно-політичного чи публіцистичного характеру, які мають зберегти «свого» читача й привабити потенційного. Вектори, що намічаються, стосуються «сенсаційних відкриттів», «нашої багатостраждальної історії», «архівів КДБ» і загалом мають більше ретроспективне, аніж перспективне спрямування. Можна підсумувати, що акцентується громадянський, а не естетичний дискурс. Водночас відчувається, що стратегія перебуває на стадії формування і, окрім традиційної громадянської тематики, новатори роблять спробу запропонувати незвичне: «У нашому вкрай політизованому суспільстві читач, мабуть, шукає розради й для душі». Вставне слово «мабуть» свідчить більше про пошуки нових тем для комунікації, аніж визначені тенденції. Однак не можна не помітити в тексті прозорого натяку на те, що політики в суспільстві (не в журналі) забагато, як не можна не відчувати гострого бажання апробувати модель, тобто зробити експериментальний номер.

Повідомленням про апробацію завершується анонс, який вміщений у подвійному травнево-червневому номері. Експериментальним мав стати серпневий номер, але не став. У ньому було подано тільки розгорнуте пояснення анонсу в редакційній статті «“Вітчизна” запрошує до 1993 року», що відкривала номер⁴⁶. Стаття, без сумніву, містить значно більший обсяг інформації, аніж анонс. Насамперед у ній фіксується зміна концепції часопису: із журналу «для досить вузького кола читачів» (здебільшого письменників) він проголошується «журналом для сімейного читання», який має зацікавити в родині передплатника всі покоління. Літературний компонент залишається головним, але має з'явитися багато нового: усі новації конкретизуються називанням рубрик, переліком авторів і творів, що будуть надруковані; наголошується, що будуть публікації, різні за жанрами, сенсаційні за змістом і корисні за практичними порадами.

⁴⁶ «Вітчизна» запрошує до 1993 року [130, № 7–8, с. 2–4].

Окрім інформаційно-репрезентативного спрямування, стаття має ще й емоційно-емотивне значення. Редакція показує, що нововведення викликані не ринковими відносинами, а є відповіддю на потреби та інтереси, про які читачі написали в листах і анкетах (наприклад, про інтерес до сучасної української та зарубіжної літератури, новинок з інших, зокрема й закордонних журналів, сенсаційних розслідувань, національної історії, психіки людини). Редакція переконує, що журнал так само, як читачі, переживає проблеми в новій економічній ситуації, і варто їх долати, докладаючи спільних зусиль. Так створюється атмосфера дружнього спілкування. Висловлюється обіцянка зробити все можливе, щоб з допомогою читачів «Вітчизна» перетворилася на журнал, що є членом їхніх родин. З одного боку, визнається, що раніше вона такою не була, з іншого — проголошується стратегія партнерства, яка передбачає спілкування «на рівних».

Варто зауважити, що не так у змісті повідомлення, як у його стилістиці, присутній ще один аспект, який здебільшого притаманний родинному спілкуванню, — а саме м'який гумор. Наразі він виражений не вербально, а візуально: за допомогою двох гумористичних малюнків. На одному зображено, як натовп біжить передплачувати «Вітчизну» 1993 р.; на іншому — як численна родина з кількох поколінь розгортає «журнал для сімейного читання». На обох малюнках символом нової концепції є обкладинка майбутнього журналу, яка впізнається за великим (на весь формат обкладинки) ініціалом «В». Цей ініціал прикрашає обкладинку експериментального вересневого номера за 1992 р. і залишається на обкладинках журналу впродовж 1993–1996 років.

Отож проаналізуємо, що змінилося в тексті журналу моделі 1993 р.

Передовсім зросла кількість сторінок: якщо подвійний липнево-серпневий номер має 160 сторінок, то вересневий — 192 сторінки. Художні твори в цьому обсязі становлять трохи менше половини. Серед надрукованого бачимо переклади зарубіжної літератури: притчу Дж. Орвелла «Скотохутір» з передмовою Н. Околітенко, роман Ж. Верна «Замок у Карпатах» та добірку перекладів

дитячих віршів «Зебра», «Кіт і сонце» М. Карема (Бельгія), «Птахи в бороді» Е. Ліра (Англія), «Два Михайли» Ю. Тувіма (Польща); з українських творів: повість Б. Бойка «Остання надія» про старість колишнього кріївника, фрагмент історичного роману Д. Яворницького «Останні дні Запорожжя» (перша публікація) та добірку поезій І. Жиленко «Казки кінчаються любов'ю». З названих творів тільки в повісті Б. Бойка зображено сучасні події, усі інші тексти або друкувалися раніше, або мають історичну тематику. Стає зрозуміло, що дух сучасності в журналі передаватиме не красне письменство, а публіцистика, культурологічні й розважальні матеріали. Номер скомпоновано так, що увага читача скеровується до сенсаційних, гостро публіцистичних чи документальних матеріалів. Зокрема, журнал відкриває сенсаційний матеріал Г. Омельченка, а не відділ прози чи поезії, як зазвичай у літературному журналі. Серед інших публікацій — інтерв'ю Л. Кравчука «Я граю в шахи з комп'ютером...» (бесіду веде ведуча телебачення С. Макаренко); сторінки зі щоденника Є. Чаушеску; стаття Б. Рогожкіна «На Чорнобильській атомній пожежі взагалі не було...» тощо. Отже, модель журналу помінялася відчутно, але на користь публіцистичного й розважального, а не літературно-художнього компонента.

Для позначення взаємодії дискурсів (вербального, візуального, художнього, нехудожнього, культурного та ін.) у журналі перекладної літератури застосуємо метафору «полілог». Зазвичай, слово «полілог» позначає багатоголосся, розмову, у якій одночасно бере участь багато людей, що кодифікує передусім значення у сфері спілкування. Лексема також поширилася в науковому дискурсі⁴⁷ і

⁴⁷ Кравченко А. Семіотичне значення полілогу мистецтв у камерно-інструментальній творчості українських композиторів кінця XX — початку XXI ст. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. № 8. С. 140–146; Коробкова Н.К. Міжмистецький полілог в аспекті художності. *Вісник ОНУ. Сер.: Філологія*. 2014. Т. 20. Вип. 1 (11). С. 18–27; Мудраков В. Полілог культурних наративів як філософія толерування. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Культурологія»*. Вип. 17. С. 317–321; Полилог культур: один мир — многообразие языков: сб. науч. трудов / под ред. Т.В. Шульдешовой; Яросл. гос. ун-т им. П.Г. Демидова. Ярославль: ЯрГУ, 2011. 188 с.; Сафонова Н.М. Полілог драматургічного дискурсу: структурна, функціональна й прагматична специфіка. *Філологія. Мовознавство. Наукові праці*. 2009. Т. 98. Вип. 85. С. 76–79 тощо.

застосовується для позначення міжкультурного чи міжмистецького діалогу. Перегуки — полілог — такого плану (міжкультурного й міжмистецького) продукує у своєму просторі впродовж багатьох років журнал перекладної літератури «Всесвіт».

Простежимо ознаки полілогу на прикладі публікацій перекладів білоруської літератури в журналі «Всесвіт». Білоруські твори в перекладі українською мовою друкуються в багатьох літературних часописах: «Київська Русь», «ШО», «Вітчизна», «Українська літературна газета» та ін. Проте детальніше зупинимось на публікаціях у «Всесвіті» (2006–2014), який позиціонує себе як журнал іноземної літератури і проблему міжкультурної комунікації висвітлює концептуально.

Уже початкова вибірка показала, що в обраному часописі перевагу надають білоруській поезії (Г. Буравкін⁴⁸, Н. Бурдзейка, Н. Гілевіч, С. Глазштейн, С. Законніков, В. Зуйонак, Я. Єсепкін, Ц. Кликовська, У. Някляєв, В. Рагойша, А. Спринчак, А. Хадановіч), хоча друкують і малу прозу (А. Бахаревіч, В. Бикав, А. Рибак).

Мотивний комплекс перекладених творів досить широкий, проте виразно проглядається, що редакція надає перевагу мотивам свободи й національного визволення. Ці мотиви є основними в добірці поезій «Вірші про свободу», які з білоруської мови переклав Ю. Завгородній [124]. Важливі лінії спілкування з читачем визначені в слові перекладача: коротка передмова містить кілька інформаційних центрів, які імпліцитно розширюються завдяки підтексту. Лаконічне повідомлення про проєкт вільної радіостанції «Свобода», завдяки якому в ефірі щодня впродовж 2001 р. звучав вірш про свободу нового автора, викликає упевненість, що тема мала достатню громадську підтримку. Настільки, що проєкт мав не лише аудіальне втілення, а й візуальне — як антологія «Верш на Свабоду». Для українського читача цілком зрозумілим є почуття втіхи перекладача від того, що в антології були надруковані переклади на білоруську

⁴⁸ Тут і далі подаємо прізвища так, як вони опубліковані в журналі. — Г. В.

мову творів українських поетів Ю. Андруховича, І. Драча, С. Жадана «як приклад солідарності з боротьбою білоруського народу за вільне життя на своїй землі» [124, с. 113]. Окрім того, позначене курсивом зауваження Ю. Завгороднього про відсутність спеціального відбору віршів, а лише з метою «дати деяке уявлення українському читачеві про здійснення білорусами небезпечного проекту в умовах жорсткого авторитарного режиму» [Там само] також пробуджує додаткові конотації в контексті уже українських подій останніх років.

Якщо прочитати представлені дванадцять поезій як цілісний текст під назвою «Свобода», то в ньому можна почути різну інтонацію: інтимну (М. Павлова), філософсько-містичну (С. Законніков, Ц. Кликовська, У. Некляєв, Н. Хрущ), трибунно-звинувачувальну (Г. Буравкін), спонукальну (Н. Гілевич). Водночас концептуальна ідея, незважаючи на різне словесне й часом ескізне вираження, має спільні обриси: серед сучасної спільноти пострадянського простору існує не так Свобода, як прагнення її здобути. Здебільшого ліричний герой відчуває себе «рабом затятим в рабстві волі» (У. Някляєв) або ж зародком майбутньої громади (А. Хадановіч): «Ми поки що не народжений народ, / ми в'язні скам'янілих яйцекліток, / іще в думках всі зародки чеснот — / падлюка хтось, а хтось іще лишень підліток» [Там само, с. 116]. Стан очікування свободи визначається образом «сонного безкрилля душі» (Ц. Кликовська), а передчуття свободи уособлює птах (Н. Бурдзейка), вільний кінь, спів схованої пташки (С. Глазштейн) чи стрункі ряди білоруської молоді (Н. Гілевич).

Мотивний комплекс цієї добірки формують в основному традиційні і для української громадянської лірики концепти зради (прокляття зрадників вітчизни в Буравкіна, віра в стійкість щодо зради вільного духу білоруської молоді в Гілевича), обурення проти руйнації рідного простору чужинцями (Буравкін, Рагойша). У такому контексті поезії А. Хадановіча «Ми поки що не народжений народ...» і У. Някляєва «І довгий час...» привертають увагу незвичним поглядом на актуальну й велику кількість разів обговорену тему. Вірш А. Хадановіча прочитується як інтертекст, коди якого мають інтертекстуальну та інтермедіальну

природу. Вони відсилають нас до різних літературних претекстів: міфу про Прометея, лірики І. Франка, «Котловану» А. Платонова, що доповнено живописними та кінематографічними алюзіями. У поезії акцентовано думку про втому від гасел, пафос яких давно вивітрився: «хтось пише, його риторика старенька / юнаків на манівці брехнею манить: / борець, герой, оратор і натхненник, / титан, чи від народження — титанік...» [Там само]. Інтерпретація протиставлення *титан* — *титанік* набуває символічного значення внаслідок пейоративної семантики зменшувального суфікса -ік, асоціацій з тираноборчою лінією образу титана Прометея та есхатологічним сценарієм катастрофи «Титаніка». Зрештою, ці асоціації породжують думку, що будь-яка тиранія (колоніальна залежність), зверхність (як і меншовартісність) не вічні, а вичерпні. Кульмінацією вірша є риторичне звертання ліричного героя до образу Свободи, яку він бачить як героїню знаменитої картини Ежена Делакруа «Свобода, що веде народ» (1830): «Де ж та в пишнотах перс мадам, / яка всіх поведе на барикади?» [Там само]. Прикметно, що ліричний герой не мислить себе як особне «я», а тільки як спільноту «ми». І хоча ця спільнота ще не випрацювала нової риторики (раби *німі*), однак еротично привласнила сам дух свободи: «...у кольорових снах німі / ми бачимо ту даму вже без сукні» [Там само]. Така тілесність, хай і уявна, надихає й наповнює радістю («світ обожнюємо досконалий»). Стилістичний контраст між піднесеним пафосом всього вірша й зниженою лексикою останньої строфи («Бо ж віримо: довколишнє лайно / пречудовим гноєм стане у господі») позбавляє вірш ідеологічної абстракції та поміщає його в опанований дискурс обурення і влади.

Вірш У. Някляєва «І довгий час...» [Там само, с. 115] сприймається в екзистенційних вимірах з акцентом на осмисленні філософського аспекту свободи: йдеться про волю як певний імператив дії особи й Творця. Хронотоп твору максимально узагальнений: читач потрапляє в міфологічну ріку часу, що може тривати мить, а може вічність у просторі без впізнаваних орієнтирів. Автор показує недоречність перед Вічністю звичної бінарної опозиції *раб* —

рабовласник: «Тече рікою пролита кров за волю крізь віки, / коли і хто тієї волі мав доволі, / раби затяті в рабстві волі / такі ж, як рабовласники її» [Там само]. Поняття волі набуває метафізичного сенсу в межових ситуаціях народження і смерті.

Редакційна політика журналу «Всесвіт» спрямована на формування в читача цілісного уявлення про певну національну літературу, тому полілог з нею відбувається неодноразово. Зокрема, у 2008 р. журнал друкує переклад з білоруської мови поезій Я. Єсепкіна зі збірки «Космополіс архаїки», у 2013 — поетичну добірку А. Спринчан. Зазначених авторів об'єднує експериментування з метрикою та ігрові стратегії. Я. Єсепкін творить художній простір з багатьох відомих і невідомих місцевостей і міст, вільно перемішуючи в ньому літературних героїв різних епох. Він вдається до архітектурних, музичних та інших мистецьких альянсів, проте особисті переживання ховає за маскою іронії. Поезія А. Спринчан звучить по-іншому, їй властива інтимність тону: думки ліричної героїні про Свободу чи АЕС живляться родинним досвідом. Вірші приваблюють увагу мовними іграми та свіжими образами: «Кохалися в тумані зимовому (...) / у відволозі ба (на) льних рим, / ба (на) льно-життєвих ритмах, / затуманювати і туманітись, / нігтиком окреслювати "...яром" / і вустами: "...долиною"» [575, с. 14], актуалізуючи з-поміж інших кодів і народно-пісенний.

У 2014 р. часопис знову друкує твори В. Некляєва (цього разу прізвище та ім'я подано в більш звичній для українців транскрипції) і А. Хадановіча. Журнал урізноманітнює біографічну довідку за допомогою неофіційних фотографій, що індивідуалізує образи поетів: «філософічного» Некляєва сфотографовано з котом, а «інтертекстуального» Хадановіча — з книжкою в руках. У вірші «Римтелі» В. Некляєв залишається вірним темі осмислення вічності буття і тих обмежень, які людина створює собі сама. Цього разу вони метафорично зображені в образі в'язниці. Свіжість тлумачення відомої метафори полягає в тому, що йдеться не про споруду — уявну чи матеріальну, а про запах. Змінено також суб'єкт сприйняття: запах вловлює не людина, а вовк.

Білоруська проза представлена у «Всесвіті» значно скупіше [28; 42; 43; 518], проте дібрані твори репрезентують хоча б частково процеси оновлення, якщо й не тематично, то розширенням та осучасненням проблематики та жанру. Скажімо, народно-просвітницька проблематика (збереження та духовний потенціал рідної мови, пафос боротьби з чужинцями) творів В. Бикова за рахунок філософічності притчі як жанру абстрагується від конкретно-історичної ситуації та набуває символічності, однак песимістичні фінали все одно звучать повчально для сучасника.

Повість А. Рибак «Маша і Машка» (2006) присвячена, як зазначає автор, «передчасно зниклим і зникаючим селам і селищам, селянам, які ще живі». Вона створена в стилі «селянської прози», проте в ній ідеться не тільки про вимирання сіл, а й про зникнення селянської культури як такої та про залежність свідомості селянства від патріархальної моделі існування. Самотність Маші, її смерть, передбачувані з першого рядка твору, викликають емоційний відгук у читача, незважаючи на консервативність наративу.

Оповідання А. Бахаревіча «Завалюхін: історія одного жартівника» — це вже сторінка нової білоруської прози, у якій дотепно зображено процес звільнення від немодерного стилю життя. Завалюхін як тип носія «гидких люмпенських звичок» не новий у літературі, але досвід звільнення від нього, психологічне оновлення оповідача художньо переконливі та свіжі. Поява оповідання А. Бахаревіча у «Всесвіті» засвідчує якісні зміни в політиці журналу щодо репрезентації слов'янських літератур і вітчизняного читача.

Отже, аналіз публікацій перекладних білоруських творів у журналі «Всесвіт» (2006–2014) свідчить про зростання уваги до білоруської літератури впродовж останніх років. Вибір творів показує зацікавлення мотивами свободи, державної незалежності, цінності особистого досвіду й переживання. Твори білоруських авторів репрезентують ті соціально-культурні процеси оновлення, які відбуваються в Білорусі.

Міжмистецький полілог на сторінках «Всесвіту» здійснюється за допомогою перегуків версій національних культур і різних видів мистецтва. Показовими в цьому аспекті є публікації журналу перекладної літератури, що інформують про форми існування української культури за кордоном і її рецепцію іншими народами. Прикладом публікацій такого ґатунку може бути стаття В. Маркаде «Українське мистецтво XX століття і Західна Європа» [138, № 7] чи спеціальний номер до 100-річчя української еміграції в Канаду, що містив прозу, поезію, есеїстику та образотворче мистецтво канадських українців [139, № 11].

Для мистецтвознавчих публікацій «Всесвіту» початку дев'яностих властиве більше зацікавлення художніми творами нереалістичного стилю порівняно з іншими літературно-мистецькими часописами. Скажімо, у номері за січень-лютий 1992 р. в рубриці «Шляхи мистецтва» вміщено п'ять текстів з тематично промовистими назвами: «Кіфара та вітри авангарду» І. Іванкіна, «Маестро з площі колоніальних часів» О. Буценка, інтерв'ю з А. Вайдою «Мистецтво спричиниться добрій справі» та два твори А. Вайди⁴⁹. Розглянемо детальніше інтерв'ю й авторські тексти Вайди, оскільки вони викликають зацікавлення формами міжмистецької взаємодії та особливостями нарації. Оповідь кожного тексту Вайди розгортається по-різному: інтерв'ю побудовано на засадах діалогізму як довірлива бесіда двох зацікавлених осіб, які, однак, репрезентують різні національні культури; промова є зразком публічного висловлювання зі звертанням до інонаціональної аудиторії; спогади — наратив з ретроспективною композицією, який спрямований до сучасного молодого покоління.

В інтерв'ю «Мистецтво спричиниться добрій справі» А. Вайда визначає динаміку модусу художності в польському кінематографі. Зокрема, він зауважує, що наприкінці 70-х років XX ст. в Польщі з'являється «кіно моральної тривоги», яке було політичним за змістом і виявляло кризу в суспільстві. Вайда називає

⁴⁹ Інтерв'ю з А. Вайдою і переклади з польської його творів зроблено київським кінознавцем В. Авксентьєвою.

такий різновид «художньо-політичним». А через 10 років кіно стало комерційним, почали знімати стрічки, «які не мали ніяких прикмет художності».

Основні тези інтерв'ю мають інтермедіальне забарвлення. Кінорежисер А. Вайда надає особливого значення перегляду фільму в кінотеатрі і на телебаченні. Він вважає прихід до кінотеатру певним суспільним актом: так людина виявляє своє бажання співпереживати разом з іншими людьми екранній історії; телевізійний перегляд здебільшого відбувається на самоті, що «має зовсім інший суспільний і психологічний аспект» [140, с. 182].

Про визнання семантики форми різних медіа й специфіку їхньої «мови» свідчить намір А. Вайди зробити за п'єсою С. Виспяньського «Весілля» виставу, хоча за цим текстом він уже зняв кінофільм: «Фільм переконував глядача, що це нескладний твір, який лише ілюструє певні події. На сцені я все це відкину. У п'єсі ритм слів, їхня мелодія мусить захопити акторів і вести їх до мети. Я не буду пояснювати чи намагатися показати, наскільки це великий художній, а не ідейний твір. Гадаю, в такий спосіб результат буде більшим» [Там само, с. 183].

Вербальні тексти А. Вайди, вміщені в журналі, корелюють з візуальними матеріалами, які виконують функцію документів, що надають підтвердження словесним наративам. Візуальний ряд відкривається фотографією режисера, далі розміщені фотографії кадрів з різних кінофільмів: «Людина з мармуру» (у головній ролі Є. Радзівілович), «Покоління» (Т. Янчар), «Попіл і діамант», «Пейзаж після битви» (Д. Ольбрихський). Інформація про актора в кадрі супроводжує не кожен знімок, але її функція не обмежується повідомленням — йдеться про формування концепції умовності мистецтва й концепції реальності історії.

Своє бачення проблеми реальної участі в історії А. Вайда висловлює в промові «Моя зустріч з історією» від 19 жовтня 1981 р. з нагоди отримання титулу доктора “Honoris causa” американського університету у Вашингтоні. Публікація перекладу цього тексту журналом «Всесвіт» у 1992 р. спонукає до осмислення специфіки двох комунікативних ситуацій: форми першого

оприлюднення промови як усного публічного виступу й форми перекладного письмового тексту, призначеного для читання на самоті спочатку однією людиною, з пізнішим формуванням «уявленої спільноти» (Б. Андерсон) читачів журналу. Незважаючи на те, що проблемно-тематичний спектр тексту та його сенс нібито однаковий у обох версіях, повідомлення, яке отримує реципієнт промови, — через медіальність форми різне.

Розглянемо комунікативну ситуацію оприлюднення промови А. Вайди в журналі «Всесвіт». Особливості сприйняття, які впливають на семантику повідомлення, зумовлені контекстом журналу як ансамблю текстів і темпоральними координатами визначної історичної події (йдеться про перший номер «Всесвіту», який було опубліковано в незалежній Україні).

У промові А. Вайда розповідає про створення фільму «Людина із заліза», у якому зображується повстання корабелів на судноверфі в Гданську, і аналізує власний досвід щодо вирішення проблеми, яка поставала перед багатьма митцями: «неминуче поєднання мистецтва з міфологією, фільму з історією». Його висновки стосуються не лише кінематографа, а загалом мистецтва чи творчості як виду діяльності. Як і інші митці, схильні до теоретизування⁵⁰, він прагне осмислити свою професійну діяльність в системі інших видів мистецтва: «Кіно, як і всі інші мистецтва, рухається завдяки розвитку історії. Щоб долучитися до історії, зовсім не потрібно робити “історичні фільми”. Досить знімати ті фільми, які цікавлять глядачів, висвітлюють те, що їх непокоїть, що їм незрозуміло, що їх тривожить. І тоді сама історія затягує фільм, а разом з цим і його творця у свої правила гри» [Там само, с. 188]. У цій тезі хотілося б виділити кілька аспектів, які суголосні проблематиці нашого дослідження: 1) визначення для різних видів мистецтва певної структурної подібності в ставленні до життя як історії; 2) непередметне мистецтво також є часткою історії; 3) мистецтво й історія сприймаються як певна умовність, зі своїми правилами.

⁵⁰ Наприклад, О. Богомазов, О. Грищенко, К. Малевич, В. Кандинський та ін.

Промова завершується важливою думкою, яка містить квінтесенцію функціонального призначення мистецтва й культури загалом, без диференціації на види й сфери: «Відтворюючи, кристалізуючи те, що людей насправді цікавить, фільм, усе мистецтво, культура здатні зробити те, чого ніхто інший не зробить: вони зміцнюють, формують і надають гармонії суспільній свідомості» [Там само].

Завершують добірку текстів А. Вайди розділи з книжки спогадів «Повертаючись до перейденого». Назва цілком природна, прогнозована для мемуарного твору, їй властива нейтральна атрибуція, проте сам текст досить емоційний, з виразними акцентами особистого досвіду. Оскільки цей досвід репрезентує передовсім професійну діяльність А. Вайди у сфері кінематографа, то цілком доречною є візуальна його репрезентація, якою став кадр із кінофільму «Пейзаж після битви» [Там само, с. 189]. На фотографії ми бачимо актора Даніеля Ольбрихського, який виконує у фільмі роль поета, щойно звільненого з концтабору. Юнак вхопився за залізний паркан, на решітку якого накинута мотки дротів. Його обличчя сповнене відчаю. Зображення більш ніж однозначно прочитується як метафора ув'язнення. Якщо сприймати кадр у контексті фільму, то проблема поглиблюється — фізичне звільнення з неволі не означає автоматичного звільнення духу. Перестороги польського режисера звучать дуже актуально для українського соціуму, який щойно пережив ейфорію здобуття власної незалежності.

Текст споминів гарно підходить для інтермедіального аналізу, оскільки в ньому літературними засобами розповідається про специфіку кінематографа як виду мистецтва, а також розкриваються медійні особливості етапів кіновиробництва: задум — сценарій на папері — кінофільм на екрані.

Для літературознавця цікавими є міркування режисера про пошук концепції для екранізації літературних творів. Намір екранізувати той чи той твір — тільки підстава для задуму «зерна майбутнього фільму», яким має бути те, що «цікаве саме зараз, в час створення фільму». Автор розкриває перед читачем не візуальну сторону таких творів, як «Війна і мир», «Антигона», а універсальну. Спочатку

ідея, а потім пошук кінематографічних прийомів її втілення. Водночас наголошується примат ідеї, а не форми, що ми асоціюємо з концепцією структурної єдності різних видів мистецтва⁵¹. Вайда зауважує, що «кожен сюжет або історія, оповіdana за столом, вчитана з газети чи почута на вулиці, може нести в собі трагедію софоклівського масштабу», однак потрібно її помітити й побачити в ній свого героя. Щоб проілюструвати цю думку, Вайда наводить приклад: з газетної історії народився роман «Пані Боварі», однак, щоб він став шедевром, Флоберу довелося по-своєму розповісти подію.

Інтермедіальна компаративістика доволі часто вивчає зв'язки художньої літератури та кінематографа [728; 513; 623; 216], тому вербальний наратив кінорежисера має важливе значення для пошуку напрямів інтерпретації сучасного мистецтва.

Отож полілог «Всесвіту» є складним конструктом текстів і дискурсів, видів мистецтва, інтенцій колективного автора й читачів.

Метафорична модель «лексикон» репрезентує пошук літературними журналами нової мови для відображення авангардних явищ літературного процесу. Модель створено на основі часопису «Четвер» (1990–1996, 1999–2008). Надруковані в «Четверзі» твори становлять лексикон сучасної літератури, з яких читач може komponувати власний наратив за прикладом самого часопису, який створив нове висловлювання з раніше опублікованих творів — “The best” («Четвер», 1999, № 8). Існування «Четверга» і «візійність» його номерів втілює ідею альтернативи, гри, іронічного дистанціювання від норми, що передбачає вибір матеріалу, конструювання образу, не схожого на те, до чого звикли.

Редактор іронічно, імітуючи науковий стиль, пояснює сенс назви: «Четвер — в деяких цивілізаціях четвертий день тижня. Згадки про Ч. знаходимо як в пам'ятках древньої писемності, так і в сучасній літературі. Культове значення Ч.

⁵¹ Концепція структурної єдності мистецтва становить теоретичне підґрунтя праць авторів, які жили в різний час і займалися різною діяльністю. Хочемо згадати такі: «Живопис і елементи» О. Богомазова (1914), «Морфологія мистецтва» М. Кагана (1972), «Семіотика мистецтва» Б. Успенського (1995) тощо.

мінімальне...» [647, с. 3]. Лаконічні речення, скорочення (Ч.) нагадують енциклопедію, словник. Оповідь про створення журналу стилізовано, вона пародіює біблійний текст: «Сталося. Від сьогодні ми будемо разом. І буде від сьогодні два великих світила — світило більше, щоб правити днем, і світило менше, щоб правити ніччю. І будуть зорі, щоб освітлювати землю. І буде так, аж доки справа наша («Четвер». — ред.) не вичерпається вдруге. І витече тоді з річок світило більше, назване сонцем, і трісне тіло скель, і великі біди зйдуть на землю. І будуть трясіння землі, і моровиця покосить багато люду. І тільки Бубабу житиме вічно» [Там само]. Така нарація провокує різнопланове сприйняття: інтертекстуальне, іронічне, загалом залучає читача до ігрового середовища.

Застосовуючи поняття «лексикон» для позначення метафоричної моделі, ми розрізняємо його значення на рівні конкретного номера «Четверга» (1992, № 3) й на рівні моделі, де словникова стаття / літературний твір виконує роль одиниці репертуару сучасного літературного процесу.

Лексикон як предметне (тілесне) втілення конкретного номера журналу «Четверг» є елегантним виданням у матовій суперобкладинці, на якій бачимо в різних візуальних формах назву часопису. Суперобкладинка сприймається як самостійне повідомлення, синтез вербуму й візії: коли її розгорнути, утвориться плакат прямокутної, майже квадратної форми, де назва журналу відтворена тричі. Напис «Четвер» великими чорними «скрапуючими» літерами по ширині й довжині прямокутника і прямим шрифтом червоного кольору. Ці вертикальні й горизонтальні написи символізують нелінійне читання всього числа. На суперобкладинці є також зображення комахи — цілої та фрагментами. Такі малюнки, на яких зображено річ, предмет чи істоту цілою або фрагментарно, повторюються на сторінках журналу. Вони створюють особливий ритм простору часопису й викликають асоціації з розпаданням, руйнацією усталеної системи.

Ансамбль текстів у журналі дібрано так, щоб створювати багатовекторність сприйняття світу й речей. Наприклад, Станіслав (Станіславів) може бути реальним містом, у якому видано третій номер часопису «Четвер» (що зазначено

на титульній сторінці), хоча з 1962 р. цю історичну назву замінено на Івано-Франківськ. Або примарним, як у однойменному вірші А. Середи: «ратуша / запіє / зранку когутом / і виявиться, / що то ніяке не місто, / то тільки нам / так звечора здалося» [647, с. 112].

Текст вірша надруковано в журналі двічі: на цитованій сторінці його представлено як автономний літературний твір, а на наступній сторінці він є елементом колажа. Колаж створено за допомогою фотографії старовинної міської вулиці, що губиться в мороці. Відтиск фотографії зроблено так, що наприкінці вулиці видніються контури якоїсь споруди [Там само, с. 113]. Умовність міського пейзажу на фотографії надає переконливості художнім образам поетичного тексту.

Журнальний простір лексикона структурується за допомогою абетки⁵². Досить великі, художньо виразні зображення літер уніфікують площини сторінок і організують простір усього журналу. З одного боку, кожна літера автономна, з іншого — вона є елементом абетки, часткою цілості. Послідовність літер візуалізує концепцію цього номера: художні й нехудожні тексти в ньому взаємопов'язані й залежать від контексту. У числі «The best» Ю. Іздрик акцентує: «...вирвані з “енциклопедійного” контексту твори втрачають “коннотаційний” шарм і своєю безпритульністю викликають лише здивування і жаль» [734, с. 34].

Літери задають певний ритм у сприйнятті тексту. Ритм підтримується словниковими статтями з виразними часопросторовими характеристиками. Наприклад, у статті «Абзац» ідеться про «всеможивостність» слова, «свобідність» фрази («аж до того рівня свободи, котрий є самотністю і непотрібністю»), «невідворотність дискурсу» і сутність абзацу: «Абзац — це вже контекст. Контекст — то диктат вибору з полівалентності фраз і тотипотентності слів. Абзац є не просто носієм втіленого диктату, він сам є диктатором

⁵² Космогонічний символіці та метафориці літер у постмодерних текстах та аналізу художніх творів, в основі яких структура абетки, присвячена стаття О. Бровко [90]. Художню версію «розшифрування» абетки створює В. Габор у творі «Абетка, або Мої перші та пізніші враження від української азбуки» [144].

самостворення. Єдиний шанс вихопитися з-під диктатури абзацу — почати інші. Заради короткої миті свободи слова, фрази, недовершеного, але зачатого абзацу» [647, с. 7]. У цій же словниковій статті ми знаходимо ідею вибору, яка є основою цього номера, антології “The best” і метафоричної моделі «лексикон»: «Приреченість не може бути свободою. Свобода вибору є приреченістю вибирати (найневідступніша приреченість найбільшої свободи). Невибраного однак більше. Вибирати — це передовсім не вибирати. Невибране стає ностальгією, з якою ми живемо. Цим пояснюється все (в тім числі писання, роблення журналів з написаного, читання написаного у зроблених журналах; сумніви і насолода)» [Там само]. Власне цей принцип помічено в текстах Умберто Еко. Саме його слова з «Нотаток до роману “Ім’я троянди”» про руйнування минулого, про іронію, метамовну гру, переказ у квадраті стали епіграфом до «Четвергового маніфесту» [734, с. 15].

Просторові відношення в межах абетки фіксовані, що провокує певну передбачуваність у розвитку «сюжету» журналу, а отже може викликати нудьгу. Окрім того, статичні зображення літер позбавляють журнальний наратив текучості, що частково долається за допомогою творів з динамічними мотивами. Наприклад, мотив руху є основним в оповіданні М. Рябчука «Листи авіапоштою в провінцію». Рух для головного персонажа такий же необхідний, як і повітря: «Легко йти, коли вже за північ і нікуди не мусиш квапитися» [647, с. 7]; «Петляю міськими вуличками. Відчуваю погоню. Не піймаєте, не п... Чую на плечі чийось руку. Здригаюсь. Таки піймали. *Піймали*» [Там само, с. 10]; «Я Генерал. Усі вже поволі в це повірили. Лишилося ще переконати себе самого. І от я йду сам, цілком сам пізньої ночі. Спати не хочеться. Хочеться йти і йти, вдихаючи чисте прохолодне повітря. Я кудись собі простую, можливо, додому, і думаю про листа для Генерала, якого я ще й досі не написав» [Там само, с. 11].

Мотив руху присутній також у словниковій статті «Алеф»: «Алеф — перша літера гебрейської абетки. Символ першої з речей Всесвіту, що містить у собі всі інші», вислів, який асоціюється із дзеркальним принципом («Дзеркала поважають

Східний Вітер, бо він перетворює їх в очі Дракона»). Тут же відтворено монограму «Алеф» у містичній зірці Сефер-Йецире, що позначає «першопочаток Сущого, точку істинної глибини і безмірності, де щезає гносис і залишається тільки здивування» [Там само, с. 24]. Мотив дзеркала, окрім містичного, створює також ігровий контекст. На сторінці зі статтею «Алеф» є два зображення: зліва — комаха (така, як на обкладинці) голівкою вниз, справа — двигун (рисунок з написом «Двигатель»). Підпис спочатку сприймається як слово, написане англійською мовою, і тільки за допомогою дзеркальця читається російське «Двигатель». Така гра — текстуальна й реальна водночас.

Ансамблевість журнального тексту забезпечується за допомогою тематичних і стилістичних асоціацій між художніми (візуальними й вербальними) і нехудожніми текстами. Яскравим прикладом є зв'язки між словниковою статтею «Апокриф» і віршем Вадима Ковалю «Коридори». У статті апокриф визначається як «сукупність текстів, що має чітко визначений початок і невизначену протяжність. Найближчі аналогії: з геометрії — промінь, з архітектури — коридор, з біології — життя» [Там само, с. 15]. Унаслідок потрапляння в семантичне поле апокрифа образ коридору у вірші В. Ковалю набуває сакрально-драматичних асоціацій:

Флуктуації простору в проміжках стін,
З підсвідомістю гострих, разючих змін
Там, — за рогом.
І така атмосфера, що будь-яка річ
Розчиняється в ній. Ера збуджених стріч
Коридорного Бога.

Тут, коли ти кричиш, — то не збуджуєш звук,
Тут ти можеш лише з допомогою рук
Розмовляти.
І коли він з'являється — Божеський син,

Та із всього про нього згадаєш, що він
Нами ще не розп'ятий [Там само, с. 78].

Ці асоціації в журналі візуалізовано: перед віршем на сторінці надруковано шість малюнків, на яких бачимо різні етапи протискання людини крізь тісні, косі коридорні стіни. Малюнки розташовано як стрічку, що завершує текст вірша: так художник журналу «втягує» читача у віртуальний коридор із візуальних і вербальних образів.

Інший спосіб розширення часопросторових обмежень у журнальному наративі, а отже руйнування статичності — публікація спогадів чи дорожніх нарисів. З цього приводу пригадаємо слова Г. Башляра про те, що «в спогадах панує простір, а не час — думаючи про минуле, ми подумки розміщуємо його на осі абстрактного часу, позбавленого будь-якої щільності» [33, с. 30]. У журналі цю функцію виконують спогади О. Пристая «З Трускавця у світ хмародерів». Уперше розділи з книги друкувалися у львівській газеті «Діло» в 1936 р. Т. Прохасько назвав мемуари свого прадіда «найкращим відображенням цілої епохи». Він підкреслив їхню суголосність теперішньому часові: «Дивно, але глибокі висновки, зроблені про Америку 1910–1930-х років, виявилися цілком актуальними і тепер. У 1992 році їх фрагменти публікувалися у франківському журналі “Четвер” і сприймалися як живі репортажі» [509].

О. Бровко слушно трактує зображення алфавітної цілісності чи її трансформації в сучасній прозі як увиразнення фрагментарності постмодерної естетики. Водночас така фрагментарна мозаїка є картиною світу чи то колективного автора (якщо йдеться про журнал «Четвер» як текст), чи то індивідуального («Лексикон таємних знань»⁵³ Т. Прохаська в тому ж номері «Четверга»).

⁵³ «Лексикон...» Т. Прохаська є текстом у тексті. У ньому подано 25 словникових статей, у яких нібито позірно переважають урбаністичні ознаки: архітектура, бруківка, ринви, колонки, паркові ліхтарні, плити, лампи, театр тощо. Проте в калейдоскопі художнього часопростору тексту ці «еклектично послідовні» ознаки, адже впорядковані за абеткою, творять власні кадри-картини, у яких речі є ідеями («комін-ідея», «вікно — це ще й той паралелепіпед жовтизни, що випучується у вечір»), час відчутний через хаос, а простір — через абсурд. Код

М. Ямпольський у статті «Живописний гносис» [442] пише про художника й літератора Г. Брускіна, у творах якого поєдналися два світи — радянський і єврейський, відповідно у творах «Лексикон» і «Алефбет». Світ першого твору без Бога, у другому Бог присутній (талмуд, кабала). Теза про структурну єдність цих світів, основою якої є словник, видається продуктивною, адже, за поясненням Г. Брускіна, «кожен герой має аксесуар. Утворюється фігура-міфологема. Із цих фігур утворюється своєрідний словник, лексикон, колекція, алфавіт (на івриті — алефбет)» [Там само].

Учений зауважує різницю між поняттями: лексикон — словник з фіксованими значеннями, алфавіт — набір елементів, із яких може виникнути безмежна кількість слів (потенційно створиться світ). Перший не має коментарів, а у «Алефбеті» вони є. «Текст міфологічно-теологічного коментаря описує стан переходу, становлення, екстатичного руху і є значною мірою наративом трансформації, індивідуалізації. Ось чому таке велике значення міфу для гностичних практик особистого спасіння — переходу із земного світу в трансцендентний. <...> Міфи, наприклад, різко активізуються <...>, коли виникають періоди структурного зубожіння світу, коли світ занурюється у стан невизначеності. Але це “структурування” *лімінальних* (курсив автора. — Г. Б.) (межових) ситуацій забезпечується ціною випадання з часу, трансцендуванням історії» [Там само].

Слово здатне дестабілізувати просту картинку. Кассіерер говорить про міф мови, а не природи. «У фігурах “Алефбета” репрезентативно пов’язується мовна і

сприйняття, коли й елементарні поняття є складеними, розшифровано у статті «Осінь»: «ОСІНЬ... Окремі лексикони. Світ у світі. Як Піщинка з Гобі, що перенесена в Сахару...» [734, с. 181]. Унаслідок такого бачення утворюються каталоги, які поєднують реальне й трансцендентне, а також фіксують феноменальні стани: «ЦИНАМОНОМ, розсипаним у креденсі, горіхом, втертим у шкіру, немитим слоїком з квасного молока, клубком волічки, випущеним у воду, цибулею, потертою на терці, гвоздику, потовченою в моздирі, цитриною, розмоченою в каві, лушпинням яблук і сливок, піччю, напаленою качанами з кукурудзи, кминним виваром, замерзлимими дошками, бадиллям з вітром усередині, ожиновим вином, коньяком з дубового листа пахне осінь. А найголовніший компонент той, якому немає місця в жодному реєстрі. Той відтінок звичайно адсорбують тіні» [Там само, с. 81].

зорова реальність. Але одночасно відбувається і радикальне наближення трансцендентного (картинки іншого світу) і іманентного — мови. Ось чому авторський коментар є невід’ємною частиною цього твору» [Там само].

Продовжимо міркування М. Ямпольського: як із алфавіту творяться слова, так із лексикону (запасу слів) творяться висловлювання. З лексикону (репертуару) надрукованих у «Четверзі» творів сам «Четвер» створює нове висловлювання — антологію “The best”, яку називає «своєрідною ретропрогулянкою кращими сторінками української четвергової альтернативи» [734].

Обкладинка збірного номера фіксує мінімум дві визначені часові площини — «The best of 90–96» та «№ 8 1999» — і відкритий часовий простір існування «часопису текстів і візії». На обкладинці розміщено колаж титулів журналів, матеріали з яких надруковано в збірному номері⁵⁴.

На другій сторінці обкладинки є привітання польською мовою з нагоди відновлення журналу⁵⁵, що можна трактувати як елемент мовної гри чи появу свого польського читача (шанувальника). Перша сторінка «розширює» значення назви: у “The best of 90–96” з’явилося обрамлення («Просто The best of 90–96 і не тільки»). На третій сторінці зазначено авторів номера: «Джеймс Джойс, Райнер Марія Рільке, Едгар По, Георг Гайм, Еріх Фром, а також: Микола Рябчук, Юрій Андрухович, Юрій Винничук, Микола Холодний, Ігор Кlex, Тарас Прохасько, Володимир Єшкілев та багато інших на сторінках відновленого “Четверга”» [734]. Саме повідомлення містить кілька кодів: очевидне групування авторів за опозицією іноземний — український, неочевидна ієрархізація (порядок прізвищ не хронологічний, не алфавітний, не відповідає публікаціям номера), ще одне нагадування про відновлення, що, мабуть, покликане зацікавити читача. Колектив

⁵⁴ Подібний колаж було розміщено на суперобкладинці антології журналу «Юность». Збірник було складено з матеріалів журналу за десять років: 1955–1965.

⁵⁵ Дослівно: Witam Państwo serdecznie z odrodzeniem “Czwartka”. Świetny pomysł, świetne pismo! Życzę wszystkiego najlepszego, Kora.

зарубіжних авторів асоціюється з моделлю елітарної літератури, українських — із сучасним літературним процесом.

Стиль передмови зберігає іронію. Повідомлення про наступні номери відверто гумористичне: «...кожне число являтиме собою окремий проєкт, об'єднаний якоюсь ідеєю — як правило, туманною настільки, що її важко вловити навіть редакційній колегії» [734, с. 4]. Про назву восьмого номера сказано, що вона «дещо некрофільна» і, на думку колегії, «асоціюється зазвичай з розпадом, занепадом, закостенінням, регресом, деградацією, спочиванням на лаврах тощо. мертвячиною, коротше кажучи — з кінцем», проте для журналу це — відродження. Нова нота в передмові: «Четверг» підкреслено позиціонує себе як альтернативу спілчанським часописам [Там само, с. 3].

Пряме звертання до «шановного читача» містить і іронізування щодо «легендарного» «славнозвісного» чи «сумнозвісного» «Четверга», його «самозакоханої редакції», назви збірника тощо, і мовні ігри, і інтригу номера. Скажімо, вже згадуване кілька разів відродження журналу підсилюється контрастним синонімічним рядом: розпад, занепад, закостеніння, регрес, деградація, спочивання на лаврах, мертвечина, кінець. Редактор у кращих традиціях журнального фейлетону дотепно підсміюється над існуванням власного журналу, водночас не пропускає нагоди пустити стрілу в опонента — спілчанський табір: «...і поринаймо в подорож, як сказав би наш головний редактор, коли був би членом Спілки письменників України» [734, с. 3].

У журналі вміщено уривки з семи попередніх номерів «Четверга» (1990–1996). Важливим елементом восьмого номера є редакторські коментарі до попередніх семи чисел: у них не тільки визначено основні ознаки кожного номера, показано його роль в існуванні журналу, а й «привідкрито механіку творення часопису» [Там само, с. 20]. Редакторський коментар до певного твору створює нове поле його рецепції.

Наприклад, у третьому номері «Четверга» було опубліковано вірш А. Середи «Станіслав» (про твір і колаж із ним ішлося вище. — Г.Б.). Поезія

сприймалася в контексті інших прозових і поетичних творів А. Середи, біографічної довідки, рецензії Ю. Іздрика, факсиміле підпису авторки, — тобто творилася стилізація (подекуди іронічна) респектабельної презентації талановитої поетки. Вірш також гарно вписувався в урбаністичний текст номера.

У восьмому номері «Четверга» цей вірш побіжно згадано в редакторському коментарі щодо репродукції двох «архівних знімок». Ю. Іздрик коментує гасло «Станіслав», яке складалося з одного вірша Анни Середи й фотографії міської вулиці: «...хоча кожному зрозуміло, що зображено тут зовсім не Станіслав, а швидше за все — Берлін. Робимо це припущення, виходячи з того факту, що фотографії поцуплено з німецького журналу» [Там само, с. 67]. Ці зауваги, а також публікація на попередній сторінці інструкції «Порядок в кльозеті» створюють зовсім інший контекст сприйняття текстів, аніж у третьому номері — відверто ігровий, карнавальний.

У коментарях до першого номера визначено риси «дебютного номера»: дилетантство, незнання літературного процесу, але безпосередність. Також у першому номері з'явилася «спроба редакційної статті», яка була підписана Anne Burda. У 1999 р. редактор зауважує, що факсиміле з'явилося «чомусь». Проте, на основі власної рефлексії журналу “Burdamoden”, можемо конкретизувати, що жіночий журнал дивував не лише кольорами, якісною поліграфією, модними ідеями, а й щирим звертанням редакторки до читачок. Поява журналу “Burda” символізувала нову якість життя, відкриття закритих кордонів.

Редактор окреслює нібито пріоритети нового видання — «три кити сучасної журналістики»: кітч, секс і ностальгія за минулим, а також збереження «естетики» рекламних проспектів, проте для «свого читача», якого закликають: «За мной, читатель», — це маркери іронії та сатири.

Хороший журнальний дискурс потребує дотепного оповідача. У свій час Й. Сенковський містифікував Барона Брамбеуса. У «Четверзі» цю роль зіграв Дерибас, який «прийшов у літературу нізвідки і пішов із неї в нікуди», який, за версією Н. Білоцерківець, має псевдонім Іздрик [734, с. 5]. У редакторському

коментарі Дерибаса атестують як одну з найяскравіших постатей «Четверга» № 1. У вірші Дерибаса «Про творчість» пародіюються стильові ознаки й мотивний комплекс соцреалістичної творчості:

От у творчому горінні
і проходить все життя.
У минуле вріс корінням,
а душею — в майбуття.
Вірний син свого народу,
мови рідної співець,
рідну я люблю природу...
І на цьому вже кінець [Там само].

У «Love story» полем для пародіювання залишається «стара» культура («Про культуру точилась розмова, / про нескорий її ренесанс»), проте з'являються прикмети «нової» культури — курка гриль, любовна хіть і отруєння сальмонеллою.

Історія Дерибаса розповідається візуальними засобами: обкладинка «Відрижки» (1992, № 8), у якій він друкувався; сторінка з інтерв'ю з ним, макет сторінки з його творами. Ще одна іронічно-містифікована особа — художник Сяхо: «постать, безумовно, не менш реальна, ніж Турко чи Дерибас. Але, в той же час, не менш міфічна: нам не вдалося вийти бодай на який-небудь контакт із реальною людиною (за неперевіреними даними, це львівський художник С. Братківський)» [Там само, с. 7].

Візуальна інформація щодо сприйняття журналу пародіює вже згадувані рекламні проспекти: на малюнку, що нагадує «кадрик» комікса, часопис рекламується слоганом «“Четвер” — у будь-який день тижня», а дві мишки (розтягнувшись на «тілі» «Четверга») обмінюються розмовними репліками: «Той журнал ображає мою національну гідність!» — «Ти нічо' не рубаєш, — то найкрутіша галицька тусовка!» [Там само, с. 9]. Домінантами цієї комунікації є акцентована в редакторському коментарі безпосередність, іронічне потрактування

просвітницько-патріотичного дискурсу (дослівного / агресивного / риторичного) та дискурс мовних ігор.

Чотирнадцяту сторінку журнальної антології “The best”, на якій розміщено фотокопію першої сторінки «Четвергового маніфесту» («Четвер» № 2), можна вважати однією з можливих мінімоделей інтермедіального тексту: на ній розміщено вербальні й візуальні тексти, кожен з яких має самостійне значення, але в одному просторі вони генерують нове значення, яке можливе тільки в цьому ансамблі. Власне, це медійне переміщення тексту з другого номера «Четверга» в інший час і простір.

У редакторському коментарі семантизується також часова дистанція між публікацією та републікацією маніфесту. Автор коментаря наголошує: «Коли по роках авторам цього маніфесту доводилося бути на різноманітних конференціях, присвячених цьому самому “П”⁵⁶, їх починало нудити від самого звучання цього слова, однак у 90-му році все воно видавалося ще доволі інтригуючим і свіжим» [734, с. 14]. Дистанція між часом першої та повторної публікації посилюється контрастом між сферами побутування й пафосом висловів «нудити» і «цей час був настільки прекрасним і неповторним...», проте коментатор вважає потрібним сформулювати причину (чи причини) повторної публікації. Прикметно, що як найважливіший аргумент подається не сутність постмодерністського світосприйняття чи конкретних літературних творів, а романтичне сприйняття часу.

Мотив часу є структуротвірним для «Четверга», адже семантика часу присутня як у назві журналу (четвер — четвертий день тижня), так і в самовизначенні восьмого номера — «своєрідна ретропрогулянка кращими сторінками». Мотивний комплекс темпоральності ансамблю текстів журналу охоплює широкий спектр відчуттів: від реальних до «інфернальних» інтимних

⁵⁶ П — постмодерністське (скорочення автора коментаря. — Г. Б.). Вважаємо, що скорочення дешифрується як знак деконструкції явища, що раніше абсолютизувалося. Сама дистанція у ставленні до 90-х, а також приземлений контекст мовлення є аргументами такої інтерпретації.

переживань ліричного героя, від карнавального образу доби до есхатологічних картин у долі людства. Наприклад, тематика Вічності й водночас плинності часу, трагічності пам'яті притаманна віршеві Е. По «Ворон» (переклад А. Онишка):

Роздумів текли хвилини, та ні слова я не кинув
Ворону, що пік очима, мов жаринами двома.
І текли, спливали миті, голову я став хилити
До м'якого оксамиту, що окреслила пільма.
А Ленор до оксамиту, що окреслила пільма,

Вже не схилиться. Дарма! [Там само, с. 30].

Есхатологічні й екзистенційні візії постають під впливом вірша «Кінець світу» Я. ван Годдіса (1887–1942) і диптиха «Офелія» Г. Гайма (1887–1912) (переклад і примітки Т. Гаврилів). Двострофник Я. ван Годдіса «втягує» читача в динамічний образний світ з енергією руйнівного смерча:

Із бюргера злітає капелюх,
Щось свище дико і наводить жах,
Додолю валиться за дахом дах,
Потоп — чит. — вводить береги у рух.

Вже буря тууут, вже море їй належить,
І дамби не витримують комизу.
Людей лоскоче паанібратський нежить.

Трамваї падають з мостів донизу [Там само, с. 130].

Наприкінці 90-х років ХХ ст. асоціації можуть стосуватися і природних катаклізмів, і радикальних соціокультурних змін. Такі вектори інтерпретації спрямовує лаконічний, але пронизливо точний коментар Т. Гаврилів: «...капелюх, атрибут бюргерської стабільності і затишку, без якого, як правило, не виходять на люди, вмить злітає геть; відчуття іграшковості людської цивілізації породжується нагнітанням руйнівних стихій, про які той же бюргер довідується з газет» [Там само]. Статичний простір набуває різноспрямованої

часової динаміки, адже стихія рухається як у невизначеному напрямі (кудись летить капелюх, під натиском потопу змінюються береги), так і згори донизу — в безодню (дахи валяться додолу, трамваї падають з мостів). Експресіоністична есхатологічна картина, з одного боку, підсилюється звуковими образами (тууут, пааанібратський), які виражають енергію крику, а з іншого — відтіняється іронічною дистанцією, яку створює офіційно-ділове скорочення (чит.).

Інші ноти драматичної долі людства прочитуються в диптиху Г. Гайма «Офелія». Темпоральні образи виражають абсурдність і містичність смерті юної героїні В. Шекспіра: «Чому померла? І чому одну / Її несе потоками сторіч?» [Там само]. Смерть Офелії на певний час піднімає завісу над конфліктом природного світу із цивілізацією. У гармонійному світі, який постає у звичному леті кажанів, слизькому звиванні в'юна, пурханні світляка, шелестінні верби, панує сум з приводу передчасної смерті дівчини. Кожна жива істота чи рослина прагне хоч якимсь рухом провести Офелію, адже вона теж із їхнього світу, бо «мов птах, що смертної пори, / Простерши крила, покидає світ» [Там само, с. 131]. Ріка несе її тіло, але це шлях «в нікуди і ніколи»:

З блакитних вій злітає ніжна тінь.

І лине кіс мелодія проста.

І марять поцілунками вуста,

Довічним сном нездійснених хотінь [Там само].

Водночас природному часопростору протиставляється «содома міст»:

Стоять будинки. Жвавий передзвін.

І скрегіт авт. І гуркіт. І борня.

І мчить вечірній промінь навмання.

Сліпий, у темні закапелки стін [Там само].

Незважаючи на позірне панування індустрії, яке символізує «велетенський кран», він же «молох і тиран», ритм життя диктується зміною дня і ночі, пір року. І саме цей природний рух виносить Офелію в простір поза часом: «Потік несе її в зимовий рай, / У глиб віків крізь брами льодяні. / Крізь затхлий час. Крізь вічності

вогні...» [Там само, с. 132]. До такого прочитання поезії Г. Гайма спрямовує судження Т. Гаврилів, який вважає, що в «Офелії» втілена «традиційна для його творчості полеміка з часом: плинність — не у часі, а поза ним» [Там само].

Історія Офелії в тексті цього журналу має також візуальне втілення. Це фотографії К. Каллаї і С. Васильєва. Композиція фотографії К. Каллаї нагадує знамениту картину Дж.Е. Мілле «Офелія» (1851–1852) і є засобом реконструкції зв'язку з іншими культурними текстами. Фотографія С. Васильєва, навпаки, відсилає читача до сучасного контексту й символізує торжество життя.

У «Четверзі» актуалізуються кілька важливих ознак, які стосуються й конкретного «складеного тексту»⁵⁷, і загалом журналу як специфічної літературної форми: тираж, коло авторів, першодруки й спеціальні матеріали, авторські дебюти тощо. Наприклад, у коментарях «Четверга» № 8 зауважено особливе значення тиражу для періодичного видання (22 примірники роблять «Четвер» (№ 2) унікальним і раритетним); визначено оригінальні риси журналу: «вперше окреслилося те коло авторів, яке згодом називатимуть “станіславським феноменом”»; презентовано «абсолютно нову і невідому на той час українську літературу»; власні «блискучі» переклади; «блискучі» дебюти. Ці позиції, якщо їх абстрагувати від конкретного другого четвергового номера, притаманні успішному журнальному проєкту як такому, адже раніше вони вже «працювали» в просторі інших періодичних видань. Скажімо, тезу про тираж як показник не авторитетності видання, а його комерційного успіху обстоювали такі відомі редактори-видавці, як Ф. Лівіс (журнал «Scrutini»), Т.С. Еліот («The Criterion»), Є. Гедройц («Kultura»), журнали яких видавалися невеликим тиражем, проте мали визнаний вплив у міжнародному культурному середовищі. Рубрика «Проза нової та найновішої генерації», яку вів у «Кур'єрі Кривбасу» В. Габор, багатьма сприймалася позитивним маркером журналу. Власні блискучі перекладні проєкти притаманні «Всесвіту» впродовж усього існування. Проте тільки системна

⁵⁷ Тексту, що складається з текстів різних жанрів і форми; чи, іншими словами, метатексту.

реалізація цих і подібних ознак робить будь-який журнал, зокрема й «Четвер», помітним культурним явищем⁵⁸.

Метафорична модель «літопис» притаманна журналу «Київська Русь» (2006–2013), який презентує позицію, що характеризується детальною фіксацією літературних подій, а не вибіркоvim конструюванням. Кожен номер відкривається гаслом «Приєднуйтеся до літопису нового часу та простору української літератури!», яким журнал позиціонує себе як видання нового зразка й окреслює широкий ареал свого впливу. У журналі відчувається вага тисячолітньої культурної традиції, що підкреслено назвою, способом літочислення та наявністю аналітичних матеріалів — літературно-критичних, історичних, мистецтвознавчих — традиційного журнального формату. Водночас нове прозирає в книжковій верстці з численними врізками, що сприймається як модель гіпертекстовості, нелінійності сучасної культури, в авангардному розділі «Заборонена зона», оригінальних назвах рубрик («Робітня», «КРИТИКарка», «Переоблік», «ПРОза»), не схожих на традиційні назви «старих» літературних журналів.

У метафоричній моделі «літопис» актуалізуються різні значення — хроніки сучасного літературного життя, зв'язку зі славетними часами Київської Русі, єдності слова й зображення, як у старовинних рукописах. Сучасний літературний процес висвітлюється в далекій (середньовічній, бароковій) і ближчій (романтичній, модерній) перспективі, що маркується насамперед через поєднання візуальних і вербальних образів на обкладинці видання.

⁵⁸ Прикметно, що в коментарі згадується цікава форма високої власної самооцінки (можливо, такої, що викликає в інших заздрість): «...закінчувався “Четвер” № 2 милим хуліганським (чи як би тепер сказали — “постмодерністським”) вибриком, — між останньою сторінкою й обкладинкою була вшита справжнісінька серветка з ярликом “Серветка до втирання заслиненої бузі”» [734, с. 14]. Окрім риторичних якостей, повідомлення приваблює нашу увагу інтермедіальною «фактурою»: такий собі колаж у чистому вигляді. Адресант свідомо втягує адресата (читача) в ігрове поле, покликане, незалежно від реакції, зруйнувати автоматизм сприйняття.

Прагнення зробити своє видання не схожим на інші, а значить і впізнаваним, може мати й інші, спокійніші та традиційніші параметри. У спогадах про художнє оформлення альманаху «Метрополь» (1979) Б. Мессерер писав, що хотів кожному книжку покласти в полотняний мішечок... [196, с. 253].

Інтермедіальні зв'язки між вербальними й невербальними текстами виявляються в художньому й нехудожньому дискурсах «Київської Русі», передовсім у художніх творах і мистецтвознавчих матеріалах. Невербальний текст (ілюстрації до художнього твору, фотографії, репродукції картин тощо) реконструює історію тексту чи персонажа, передану іншими (несловесними) засобами й відбиває узгоджувальні зв'язки між матеріалами.

Одним з елементів новаторської концепції журналу стало видання тематичних номерів («Революція», «ілюзія», «Перетин», «н П а І р П і Л д / people» та ін.), у яких семантику повідомлення однаково активно створюють вербальний і візуальний компоненти. Формат видання, залучення творів живопису, фотографій, мистецтва каліграфії тощо відчутно вплинули на впорядкування й композицію кожної книжки журналу, адже, за Б. Успенським, літературно-малювальні паралелі функціонують не в площині мови, а в площині композиції [612, с. 315]. Образні, стилістичні та структурні доміанти тематичних номерів журналу «Київська Русь» розглянемо на прикладі номера «ілюзія» (КР, 2006, № 2).

Гаслом номера є вислів «Дивні спогади швидко змінюються новими враженнями». Вступна редакторська стаття «N-нна ілюзія» є реакцією на виклики сучасності: «Потрібна й непотрібна інформація дедалі більше тисне на сучасну людину, виштовхуючи зі свідомості здатність чуттєвого сприйняття світу. У гонитві за технологіями й удосконаленням навичок “виховання” споживача непомітно й неухильно відходить у небуття смак до краси життя й краси слова, що вречевлює» [582, с. 5]. Поняття «ілюзія» об'єднує в журнальному полі таких різних митців, як художник-модерніст М. Врубель і письменниця І. Роздобудько. Йдеться про ілюзію існування, життя, інформації, сприйняття, почуття. Осмислення сенсу буття сучасної людини відбувається через втрати: її «світ давно розсипався на друзки», втрачено «живу причетність до міту, знаку, символу». У передмові констатується відсутність культурної комунікації: «Сучасна людина межі тисячоліть уже навіть не прагне звести до купи запах квітки й світову

павутину чи комп'ютерну гру, політичну доктрину й зражене кохання, світ книжки й технологічні процеси плавлення, скажімо, сталі чи переказу безготівки» [Там само, с. 5]. Тому наповнення номера підібрано так, щоб показати єдність найвіддаленіших предметів і понять: «...єсть щось таке, чому Дійсність і Ілюзія тільки служать» [120, с. 9].

Візуальний (невербальний) ряд становлять лілові кольоративи, стилізована фотографія будинку з химерами В. Городецького, численні чорно-білі й кольорові репродукції картин М. Врубеля та ін. Художній вербальний дискурс представлено оповіданням В. Винниченка «Рабині справжнього» та романом І. Роздобудько «Зів'ялі квіти викидають». В обох творах відчутно оприявлені коди інших мистецтв: відповідно живописний і театральний.

В оповіданні В. Винниченка зображено традиційний для модерної культури конфлікт між міським, урбаністичним і природним середовищем в парадоксальному ключі: «Знаєте, мені здається, що великі міста викликають більше мрійності у людини, ніж село, або степ, або й само море. Море та степ викликають настрої, а мрійність — фантазія родиться тільки у великих городах. Це поети набрежали на городи, що вони вбивають поезію. Неправда. Коли бачиш, як повз тебе проходить щодня сила різних облич, а кожне обличчя ховає в собі цілі століття, коли чуєш круг себе різнотонний гук життя, то най поганенька фантазія починає ворухитись і по-своєму комбінувати все, що бачилось і чулось» [Там само, с. 9–10]. Образ жінки, яку вимріяв для себе головний персонаж, містить типові риси доби модернізму: «Очі глибокі, темні, обведені темною смугою, смугою страждання або жаги. Лице бліде, біле, таємниче. Вся постать поважна, горда, упевнена» [Там само, с. 12]. Подібні образи втілені також у картинах М. Врубеля.

Фіолетовий колір та його відтінки (бузковий, ліловий, світло-фіолетовий тощо) у цьому числі журналу має візуальне й вербальне втілення. Так, в есе О. Ільченка «Колір краю» про перебування і творчість М. Врубеля в Києві він набуває магістрального значення. Автор есе визначає характерні художні образи

М. Врубеля на основі слів О. Блока, промовлених над могилою митця: «Врубель прийшов до нас як вісник, як в лілову ніч вкраплене золото ясного вечора. Він залишив нам своїх Демонів як заклинателів проти лілового зла, проти ночі. Перед тим, що Врубель та подібні до нього раз на століття відкривають людству, я вмію лише тремтіти» [284, с. 24]. Знаходимо в цьому міркуванні вишуканий інтермедіальний діалог культур, у ньому вчуваються витончені кольори, плинність часу, екзистенціальні категорії, унікальні одкровення.

О. Ільченко для означення багатогранності таланту М. Врубеля створює гроно інтермедіальних метафор, цитуючи сучасників художника: «він був готовий обдарувати нас храмами й палацами, піснями й кумирами» (О. Бенуа), «Художник нам изобразил / Глубокий обморок сирени / И красок звучные ступени / На холст, как стружья положил» (О. Мандельштам) та ін. [Там само, с. 25].

Тема діалогу культур продовжується в інтерв'ю директора Київського музею російського мистецтва Ю. Вакуленка «Демони і ангели Михайла Врубеля»: «У його творчості ви не знайдете тем, не пов'язаних із природою чи вічністю» [110, с. 28]; «Орнаменти народних промислів зберегли знаковість, закладену ще в поганські часи нашими пращурами й на рівні рацію недоступну нам сьогодні. Ми сприймаємо її орнаментально, але неусвідомлено. Проте давні знаки діють на давні коди» [Там само, с. 29].

У статті М. Скиби «Демон у передвратті едемського саду...» знаходимо цікаве міркування про спільне й відмінне в культурі великих міст. Це судження конкретизує наведену вище цитату з оповідання В. Винниченка про міську мрійливість: «...і Пітер, і Венеція — підкреслено правильні, підкреслено могутні, відверто аристократичні міста й водночас — невловимо ефемерні, з печаткою приреченості на розкішних шатах, бо під ними — тлін і тлум водної стихії, від якої не рятує ні багатство, ні грізна велич. Інша річ — Київ. Для Врубеля це місто було, схоже, точкою рівноваги між тими двома світами» [558, с. 32]. Розцінюємо такі типологічні збіги як взаємозв'язки художнього й нехудожнього дискурсів, що

дає змогу трактувати тексти журналу як специфічну єдність, різнорівневий ансамбль.

Міжмистецький діалог текстів, проте з акцентом не на рецепції, а на образотворенні, спостерігаємо в номері КР «Квадрат» (№ 1–2 за 2010 р.). Візуальне оформлення обкладинки номера створює певне напруження: назва «Квадрат» нібито не відповідає основному художньому образу на ній, а саме — візерунку кола з мозаїчної підлоги Десятинної церкви. Однак згодом приходить переконання, що ці дві фігури, як і все у Всесвіті, взаємозв'язані. Д. Стус у редакторській статті «До своїх» називає різні варіанти інтерпретації цього образу, не згадуючи, проте, картину К. Малевича: «...чим був для нас **квадрат**? (Тут і далі виділення автора. — Г. Б.) Міфо-епічним символом? Площиною світового дерева? Образом світу, прихованого й цілісного — але незнаного? Останнім сховком ідеальної гармонії, яку нищать люди в безумстві своєї історії? Символом величної й глибинно не читаної, цілковито самвидавної й неписаної в сучасний контекст української літератури? Віршованою інтерпретацією Олексія Захаровича? Напевно, усім тим разом, і попри все — чимось іншим, аніж символом, КВАДРАТОМ, що є уособленням досконалості» [583, с. 6]. Діалогічна форма викладу думки «гроно риторичних запитань — умовна відповідь» корелює з нанизуванням поетичних образів у вірші «Квадрат» О. Захаровича, колажною композицією роману Г. Костенко «Те, що позбавляє сну», художніми фотографіями Г. Осадко, есе В. Кобиляцької «Я в квадраті», численними врізками з відомостями про квадрат як символ, фігуру.

Можливо, двійкова система протиставлень символіки квадрата зі словника А. Пасічного, вплинула на визначення своєрідності номера «Квадрат» за допомогою парних протиставлень: журнал герметичний і відкритий водночас, інтелектуально наповнений й водночас міцно прив'язаний до реалій буття [Там само, с. 7].

Міжмистецькі зв'язки в художніх літературних творах, які вміщені в цьому числі журналу, потребують, як пише У. Вайсшайн, спеціальних знань з історії

мистецтва. І журнал їх подає в різноманітних врізках паралельно з художнім текстом. Перша строфа поезії О. Захаровича містить алюзію на знаменитий «Чорний квадрат» К. Малевича: «Как Малевича празднуют нынче / Два квадрата на фоне кирпичном» [255, с. 9]. Поряд на сторінці розміщено відомості про створення картини, про те, що квадратів було кілька (чорний, червоний і білий) і що сам автор написав кілька копій. Пояснення символіки картини О. Бенуа як нової ікони замість мадонни, як те «панування над формами натури», яке викликає «вся наша нова культура... з її машинністю, з її “американізмом”, з її царством Хама, що прийшов», звучить, з одного боку, на диво сучасно, а з іншого — дуже точно корелює з художнім світом роману Г. Костенко «Те, що позбавляє сну»⁵⁹. Власне, призначення мистецького шедевр у виявляється в тому, що він тривожить людину в усі часи. На думку О. Тимашкова, чорний квадрат К. Малевича уособлює водночас весь живопис і ніщо. Дослідник вважає, що саме в цій картині парадоксальність інтермедіальної стратегії художника втілилася повною мірою: «Мистецтво, з одного боку, звільнилося від об'єктивності, відійшло від зображення речей до зображення кольору, форми, руху як таких. Іншими словами, “Чорний квадрат” не означає нічого, крім того, що досягає погляд. З іншого боку, “Чорний квадрат” представив основні елементи, які присутні в будь-якій картині, коли-небудь створеній: фон, форму та їхній контраст» [598, с. 303].

У поезії О. Захаровича окреслено двійковість символіки квадрата як композиційний принцип: «Эта парная рифма как верша / Вещь в себе. Это рыба скворешня / Вот окошко и кошка внутри...» Двійковість в аналізованому числі журналу також реалізується у візуальних текстах, зокрема, художніх світлинах Г. Осадко. Згадуваний роман Г. Костенко проілюстровано світлиною, на якій зображено жінку спиною до об'єктива. Вона йде через прохідну арку до зачинених воріт. У художньому просторі фотографії бачимо два квадрати: контур

⁵⁹ Текст роману аналізується в підрозділі 2.2. «Міжмистецькі зв'язки в структурі журналу як інтермедіального тексту» дисертації.

арки й отвір воріт. Водночас статика архітектурних об'єктів урівноважується динамічною ходою жінки. Загалом про світлини Г. Осадко можна сказати, що вони зображають певну історію. Вони, відповідно до теорії інтермедіальності, не доповнюють текст роману, а втілюють його ідею засобами іншого мистецтва — художньої фотографії. Загалом, можна підсумувати, що номер КР «Квадрат» присвячений осмисленню ролі мистецтва в сучасній картині світу, презентації розмаїття видів і форм художньої діяльності, образу митця тощо.

У розглянутих метафоричних моделях представлено текстовий конструкт, де домінує слово, і це природно для літературного журналу. Однак в українському журнальному просторі присутнє видання, у якому зображення якщо не домінує, то є паритетним щодо слова. Йдеться про журнал «культурного опору» «ШО смотреть слухать читать» (головний редактор О. Кабанов). Журнал не належить до літературних, але висвітлює теми й сюжети літературного життя, має літературний додаток «ШОиздат», загалом говорить про літературу в контексті культурології, що дає підстави розглянути його в нашому дослідженні. Журнал привабливий також літературними параметрами як текст.

Суттєві особливості журналу «ШО» можна моделювати у формі колажу. Зазвичай під колажем розуміють «художній об'єкт, створений автором як композиція з фрагментів інших художніх або випадкових предметів, зображень, суміш складових, виразне повідомлення з уривків інших текстів» [91, с. 160]. Р. Нич, розглядаючи колаж в контексті авангардних пошуків Аполлінера, визначає його роль для тогочасних мистецьких потреб на основі формулювання італійського художника Дж. Северіні як нової техніки й принципу конструювання твору, що виявилися у сфері різних культурних площин — на перетині мистецтва й дійсності та на перетині різних видів мистецтва. Систематизуючи теоретичні дослідження про колаж, Р. Нич аргументовано стверджує, що ідея загального колажного потенціалу літератури (М. Ернст) виявилася дуже продуктивною для практики й ефективною для дослідження. Учений наводить гроно споріднених з колажем термінів — контрапунктність, симультанність, мозаїчність, стародавній

центон, що засвідчують увагу до проблеми й різноманітність підходів [436, с. 229–233]. Прикметно, що Р. Нич вивчає літературний колаж на основі текстуального підходу [Там само, с. 234–267]. Крізь призму рецептивної естетики для аналізу полікодових текстів поняття «колаж» (бріколаж) застосовує Г. Грабович [180, с. 219–278]. Названі праці враховуються нами під час аналізу журналу «ШО».

Це двомовний журнал: під його обкладинкою вміщено матеріали російською та українською мовами, що зумовлює колажність не тільки форми висловлювання, а й культурних просторів побутування цих мов. Матриця колажу задає ігрову, постмодерністську парадигму, у якій є місце грі, іронії, карнавальності.

Зацікавити потенційного читача покликана сама назва видання. Розмовне «шо» сприймається як дружній жест пересічному споживачеві: це ніби натяк на легке, необтяжливе спілкування зі світом масової культури. У назві марковані види діяльності людини для спілкування з культурними об'єктами: спочатку візуальний контакт, потім слуховий, насамкінець читання.

Графічне оформлення назви можна трактувати як символ взаємозв'язку усіх матеріалів номера: «ШО», зображене великими літерами, домінує над дієсловами «смотреть слухать читать». Відсутність розділових знаків, з одного боку, надає динаміки словесному виразу, а з іншого — сприймається як вдалий психологічний прийом, ніби читача й журнал не розділяє нічого, навіть знаки пунктуації.

«ШО» цікавий різнобічним інтересом до усіх видів сучасного мистецтва — музики, живопису, літератури, фотографії, кінематографа, перформансу тощо. Журнал, який за задумом О. Кабанова має бути центром зібрання культурних подій, їх кругообігу [287], ретельно створює свій імідж. Акцентується увага на його унікальності: «впервые в Европе и СНГ журнал в книжном переплете» [670, с. 1]; нагородах — журнал є лауреатом конкурсу «Фаворит успіху 2010», «Фаворит успіху 2011», відзнаки якого розміщені на звороті першого форзаца

[681]. Журнал вигідно відрізняється від інших культурологічних видань якісною поліграфією та великою кількістю візуальних матеріалів. У цьому вбачаємо певну подібність до політики глянцевого журналу, які насамперед прагнуть створити привабливий образ видання. Його ознаками, на думку дослідників глянцевої, є «високий епістемічний статус (володіння більшою сумою знань, ніж адресат) і демократично-шанобливий характер стосунків зі своїм читачем» [134, с. 154].

Кожен номер цього журналу має основну тему (назви подаємо мовою оригіналу), наприклад, теми за 2011 р.: «Стигматизация красоты», «Душа болит», «Вкус свободы», «Блокбастерство», «Сало преткновения», «Чувство юмора». Деякі теми мають ознаки «субкультури», вони асоціюються з популярними образами масової культури. Водночас на сторінках журналу порушуються проблеми елітарної культури. Поєднання високої та масової культур вважається ознакою літератури постмодернізму. Як стверджує Т. Гундорова, такий симбіоз «несе задоволення, звільняє від задовго встановленого табу й водночас привчає до відчуття постійно розіграного спектаклю — обміну ролей, масок, кліше. В ситуації пострадянській до нього додається також еклектичне засвоєння західної поп-культури з її гедонізмом, театралізацією, візуальністю» [185, с. 251]. Журнал «ШО» успішно виконує як зазначені, так і інші функції, що дає підстави вважати його якісним і яскравим продуктом постмодерністської культури.

Відповідно до сучасних комунікативних стратегій журнал створюється для певного споживача. Як зазначено в концепції видання, «це нова українська інтелігенція, представники середнього класу, яким уже сьогодні необхідний авторитетний і незанудний гід, своєрідний і самобутній дороговказ у сфері таких розумних розваг, як література, музика, театр, кінематограф, інтернет, цифрові технології, актуальний живопис, колекціонування, туризм тощо» [247]. Отже, на сторінках журналу взаємодіють між собою знакові системи різних видів мистецтв. Для дослідження специфіки цієї взаємодії детальніше розглянемо номер «Стигматизация красоты» [681, с. 1].

Тема номера, яка зазвичай у журналі збігається з підзаголовком на обкладинці, у цьому випадку подається з уточненням — «Краса і потворність» («Уродство и красота»). У цих назвах асоціативні зв'язки виникають між словами «стигмати», «потворність» і краса. Стигматами називають тілесні знаки, що з'являються на тілі живої особи і є схожими на п'ять ран (на руках, ногах і боці), які Ісус Христос отримав при розп'ятті. В «Академічному тлумачному словнику української мови» стигматом називається також самонавіювання чогось, зокрема релігійного екстатичного стану, коли з'являються рани, схожі на рани Ісуса Христа. У Словнику також наведено приклад образного вживання цього слова: стигматом землі названо Кельнський собор, відомий кількасотлітнім часом свого спорудження. Керуючись значеннями слова «стигмати», спробуємо встановити вектори очікування ймовірного читача, який узяв до рук номер журналу з підзаголовком «Стигмати краси». З одного боку, це асоціація з мученицькою смертю Ісуса, яка вводить категорію краси в сакральний контекст. Такий контекст маркований у інтерв'ю Г. Пагутяк «На смітнику Господа нашого», рецензії на роман С. Рушді «Сором» під назвою «Ислам и срам», рецензії на роман Ж. Сарамаго «Каїн» — «Скажи Богу “нет”», а також добіркою поезій у вклейці «Шоиздат». З іншого боку, це асоціації щодо діалектичного зв'язку краси й потворності. У контексті міркувань В. Козлова, В. Єрка, В. Панченко та інших проблема набуває іронічного відблиску, і тоді добірка різножанрових матеріалів номера сприймається як постмодерністична гра «обміну ролей, масок, кліше». Який би вектор не обрав читач, він стає учасником «акту інформаційного обміну» (Ю. Лотман), коли в тексті починають виникати нові змісти. Одним із засобів залучення читача до комунікації є інтермедіальна стратегія, реалізована вже на першій сторінці обкладинки.

В оформленні обкладинки використана репродукція картини Д. Гірландайо «Портрет старого з внуком», створеної приблизно в 1490 р. На ній зображено літнього чоловіка, обличчя якого спотворене хворобою. Однак його потворність тьмяніє, ніби розчиняючись у люблячому погляді, спрямованому на красиве

личко внука. Репродукція візуально перекодовує вербальну форму підзаголовка «Стигмати краси», бо зовнішня потворність поступається внутрішній красі, викликаний почуттям взаємної любові між старим і його внуком. Принцип діалектичного зв'язку краси й потворності є структуротвірним для наповнення всього номера.

На перший погляд, у ньому естетизується потворне у вербальних текстах. Така теза утверджується в есе В. Козлова: «Для мене замальовані графіті стінки будинків, біля яких валяються уламки будівельного сміття, — це красиво» [Там само, с. 7]. Куратор фестивалю сучасного мистецтва В. Мізіано доводить, що потворне створити складніше, ніж прекрасне [Там само, с. 9]. Галерист Г. Кнолль вважає, що мистецтво має вражати, а не втішати. Він зауважує, що в Німеччині та Австрії є люди, чиї релігійні почуття ображає сучасне мистецтво, проте його можна «обговорювати і навіть засуджувати», але не забороняти. Г. Кнолль замислюється над питанням «Чи може мистецтво зайняти нішу сакрального?» і відповідає, що, можливо, для когось воно може стати новим видом релігії, однак не для нього. Водночас він визнає, що мистецтво виконує певні функції, пов'язані з духовністю [Там само, с. 10].

Однак візуальний ряд інспірує багатовекторну рецепцію взаємозв'язків красивого й потворного, що підтверджує аналіз серії фотографій французького художника українського походження «Краса по-чорнобильськи» А. Соломухи. В Україні чотири роботи з цієї серії були виставлені в експозиції персональної виставки А. Соломухи «Гра, як правило». Сама назва втілює провідну ознаку мистецтва постмодернізму. Водночас роботи майстра прочитуються як інтертекстуальні тексти, у яких присутні алюзії на японське мистецтво сібарі й магічний реалізм [Там само, с. 15]. Художник фотографує оголених і напіводягнених моделей в інтер'єрі чорнобильських будівель, наприклад, у напівзруйнованому шкільному спортивному залі. Складні багатофігурні композиції вражають тим, що моделі позують подібно до фігур на класичних живописних полотнах. На одній з фотографій в центрі розміщено вагітну жінку,

що викликає асоціацію з мадоннами на полотнах ренесансних майстрів і є своєрідним акцентом не на запустінні, руйнації, а на продовженні життя. Роботи сучасного майстра корелюють з репродукцією картини Д. Гірландайо на обкладинці.

Музичний акорд у розмові про красу й потворність створено різножанровими текстами — інтерв'ю з виконавцем андерграундного хіп-хопу С. Валентайном і психологічним етюдом Г. Пагутяк «Блукаюча пісня». С. Валентайн поділився думками про те, чим для нього є музика і яка її роль у сучасному світі. Переважно вони сформульовані як афоризми, наприклад: «Музика — це зброя боротьби зі світовими темними силами»; «Музика — нитка, яка зв'язує багато образів. У справжніх пісень ця нитка ніколи не ослаблюється»; «Коли технології починають панувати над душами, душі руйнуються» [Там само, с. 52–56]. Водночас С. Валентайн свідомо руйнує високий пафос своєї сповіді, зізнаючись, що він найбільший брехун на землі. Такий висновок цілком у дусі постмодерної гри з читачем.

Інтерв'ю С. Валентайна записане не у звичній формі для цього жанру «питання — відповідь», а як есе, що надає розповіді свободи викладу й ліричності. Висновок, який робить співак, органічно вписується в концептуальну стратегію журналу «ШО»: «Люди вірять у спілкування, тягнуться до нього. Я думаю, що це найпростіше і найграндіозніше, що ми можемо робити один для одного» [Там само, с. 56].

У психологічному етюді Г. Пагутяк «Блукаюча пісня» основний мотив — блукаюча пісня без слів — розвивається від моменту свого народження, яке збігається з народженням героїні, до остаточної розв'язки — переходу у свідомість героїні: «Я неначе є цією музикою. Мого тіла не існує. Моя свідомість, усе, що в ній назбиралось за життя, трансформувалась у гармонію звуків і кудись летіла. Туди, де ніщо вже не має значення і сенсу» [469, с. 18]. Звуковий образ — високий звук, який не може передати ні орган, ні віолончель — перекодовується вербальними засобами у вираження почуттів трагічного світовідчуття, а саме:

«Розпач. Поклик. Туга». Зрештою, сплав музичного й вербального кодів породжують новий парадоксальний сенс: «Ця мелодія нічим не нагадувала ту, зі сну, але в ній була та сама туга. І поклик. Нагадування того, що наш світ — просто картонна коробка, без звукоізоляції» [Там само, с. 18]. Мистецтво, пише Г. Пагутяк, надає творцю можливість бути «законом, дійсним лише в умовах порожнечі». Люди, «яким не пощастило стати Кантами чи Моцартами», мають «шукати у Всесвіті Бога як Провідника й Захисника». Художні твори Г. Пагутяк та її інтерв'ю створюють у журналі контекст високого, інтелектуального мистецтва, який антитетично відтіняється дискурсом масового мистецтва.

За принципом колажу з основним текстом взаємодіє літературний додаток «ШОиздат», який має самостійну нумерацію. Його надруковано на іншому папері, іншим шрифтом, його верстка помітно відрізняється від верстки номера. Візуально — це інший образ, однак він має численні зв'язки з вербальними текстами.

Отже, у підрозділі шляхом аналізу рівнів теоретичної моделі та окреслення конфігурацій метафоричних моделей продемонстровано, що діалог різних дискурсів і модусів у журнальному просторі активно впливає на генерування смислів номера. Тексти різних семіотичних систем сприймаються в рамці літературного журналу як певна цілість, водночас у читача залишається відчуття того, що вони можуть входити й до інших систем, що унаочнює міжвидову взаємодію в просторі мистецтва й ширше — культури.

2.2. Міжмистецькі зв'язки в структурі журналу як інтермедіального тексту

Тексти про мистецтво в просторі літературного журналу сприймаються не так, як в інших медіумах — друкованій книжці, під час радіо- чи телевізії, художньому фотоальбомі. Літературний журнал, типологічною ознакою якого є дата публікації, поміщає текст у визначену темпоральну площину, спричиняє

зв'язки з іншими творами номера, що створює умови для актуалізації та реценції тих значень тексту, які в інших рамках не висвітлюються.

У тематичній групі текстів про мистецтво, яку становлять твори різних жанрів, проаналізуємо текстуальні особливості творів, що спричинені, з-поміж іншого, і формою літературного журналу, а саме: роман про художника (*Künstlerroman*⁶⁰) і малі епічні жанри, авторами яких є професійні художники. В обраних текстах фігура художника представлена в різних іпостасях — як персонажа, автора чи наратора. Звертання до цих текстів з-поміж іншого зумовлено специфічним світосприйняттям художника, бо він, за образним визначенням М. Руденка, найчутливіше реагує на будь-які зміни в суспільстві: «Художник — це оголений нерв суспільства. Чим він талановитіший, тим чутливіший та вразливіший. Але ж саме в такій якості він і потрібен суспільству! Чутливість — це головна зброя художника. Найменші духовні коливання в суспільстві він сприймає так, як сейсмограф сприймає коливання земної кори» [526, с. 121]. У цьому аспекті звернення художників до літературної творчості також знаменує важливу естетичну проблему, яка осмислюється в науковому та літературно-критичному дискурсах⁶¹.

Складний комплекс проблем, пов'язаних із мистецтвом і образом художника, а саме: свобода як основа будь-якого виду творчості, мистецтво й дійсність, класика й сучасне мистецтво, закономірність зміни художніх напрямків, природність виникнення художніх шкіл і угруповань, стосунки художника і влади, таланту й посередності, художника й соціуму тощо — порушується у творах С. Ласкіна, Н. Околітенко, Г. Костенко, М. Слабошпицького, Р. Іваничука та ін., які друкувалися спочатку в літературних журналах і становлять важливий елемент їхнього ансамблю текстів. Скажімо,

⁶⁰ Н. Бочкарева пов'язує походження терміна «*Künstlerroman*» з дисертацією Г. Маркузе (H. Marcuse) «Німецький роман про художника» («*Der deutsche Künstlerroman*», 1922) [87].

⁶¹ Названа проблема досліджується в монографіях Н. Бочкаревої (2010) [88], Н. Мочернюк (2018) [418], висвітлюється в спеціальному випуску журналу «НЛО» (№ 65, 2004) тощо.

перша публікація роману С. Ласкіна «...Вічності заручник» відбулася в журналі «Нева»; текст роману є елементом ансамблю текстів березневого й квітневого номерів за 1991 р. Детальніше задум роману й автобіографічні мотиви в ньому висвітлюється у фрагменті спогадів С. Ласкіна у вересневому номері журналу «Нева» за 2017 р. Тематичний і структурний зв'язок між цими публікаціями сприймається як один із фактів існування літературного журналу як текстового конструкту.

У цьому підрозділі простежимо, як у журнальній формі трансмедіального мотиву (епічна розповідь про життя та діяльність художника) проявляються різні типи інтермедіальності (за І. Раєвські). На матеріалі творів названих авторів можемо говорити про медійні переміщення, оскільки відрізняємо знакову природу журналу від інших медій (каналів інформації); медіакомбінації, коли в журнальному просторі роман про художника супроводжується публікацією репродукцій його творів⁶²; інтермедіальні посилання, коли в літературному творі втілюються техніки іншого виду мистецтва, зокрема образотворчого. Детальніше зупинимося на останньому типі, для чого проаналізуємо особливості вербального втілення в «романі про художника» таких структурних утворень образотворчого мистецтва, як картина, колекція, виставка й визначимо їхню роль у формуванні культурного досвіду персонажів.

Дж. Кліффорд називає колекцію одним із основних видів культурної діяльності у ХХ ст. Він стверджує, що колекціонування розвиває «Я» колекціонера, а сама колекція «створює нові цінності», будучи репрезентантом культури, з якої її взято, і внутрішнього світу господаря [149, с. 74].

У романі С. Ласкіна «...Вічності заручник» пристрасним колекціонером живопису є письменник Фаустов. Він оцінює свою колекцію як зібрання

⁶² Зазвичай медіакомбінація притаманна публікаціям біографічних романів, зокрема «Рось-Марія» Н. Околітенко чи «Марія Башкирцева» М. Слабошпицького. Проте візуальний компонент може мати умовний зв'язок з вербальним текстом. Наприклад, роман Г. Костенко «Те, що позбавляє сну» в журналі «Київська Русь» супроводжується не репродукціями творів персонажів роману, а фотографіями Г. Осадко, які поза цією публікацією в журналі існують як самостійний текст.

«справжньою живопису» на відміну від плакатних неправдиво щасливих облич офіційного мистецтва. Власне, у всіх романах, присвячених художникам, С. Ласкін послідовно зображує засилля в музейних залах у роки радянської влади «ідеологічно правильних» робіт і зневагу до творів новаторських, далеких від офіціозу. Якщо художник жив і писав картини за законами мистецтва, а не партійної кон'юнктури, його або знищували фізично, як В. Єрмолаєву, Л. Гальперіна («Роман з дивацтвами»), або він сам починав писати «ідеологічно правильно», що призводило до втрати таланту (Олександр Миколайович Тимофєєв у романі «...Вічності заручник»; Порошков у романі «І сказав Господь, кажучи...») і глядача (Калужнін у романі «...Вічності заручник»; Кордобовський у романі «Музика в льоду...»), що гнітило морально й фізично. Ще одним виявом трагедії незговірливого художника виявлялося повне забуття його імені. Це переконливо показано в романі «...Вічності заручник».

Колекцію Фаустова в цьому творі ми бачимо очима головного персонажа, письменника-початківця, якого автор наділив часткою власної біографії: він також, як сам Ласкін, працює лікарем на станції швидкої допомоги, а для «душевного відпочинку» займається літературною творчістю. Доля зводить його з Фаустовим — відомим професійним письменником, який власним способом життя й манерою творчості змушує неофіта по-новому поглянути і на світ в цілому, і на творчість зокрема. Фактично він стає вчителем нашого головного героя. Історія спілкування вчителя й учня становить основу сюжету роману. В особі вчителя багато символічних рис, головна з яких — його літературне прізвище Фаустов. Він пише прозу й поезію, має вишуканий художній смак, дивиться на світ зацікавленим поглядом дитини.

На відміну від Фаустова, письменник-початківець є уособленням культурного невігластва післявоєнного покоління. Молодий чоловік балансує між існуванням у часі «зараз», коли він ще так мало знає й сприймає світ поверхово, і «потім», коли в його духовний світ увійдуть твори великих митців і мислителів К. Петрова-Водкіна, В. Пакуліна, М. Шемякіна, В. Вернадського, В. Розанова,

П. Флоренського, М. Бердяєва, М. Кузміна, К. Вагінова... С. Ласкін показує, як наратор відкриває для себе світ справжнього мистецтва. Особливу роль у цьому процесі відіграє розширення сенсу понять «колекція», «ікона», розкриття символіки картин, інтерпретація кожного елемента твору мистецтва (зокрема, рами живописного полотна та простору, у якому картина виставлена) як семантично важливого.

Шлях від офіційної, ідеологічно правильної культури до іншої розпочинається для головного персонажа з огляду колекції живопису Фаустова. Описуючи незвичайне враження⁶³ від неї, оповідач зауважує: «Молодій людині кінця вісімдесятих важко зрозуміти молоду людину початку шістдесятих. Що бачив тоді мій ровесник?»⁶⁴ Передвижників на другому поверсі Російського музею. Масу помпезних робіт — на першому, у радянському відділі, — все виставлене проголошувалося шедеврами, було удостоєно премій і проплачувалося несосвітними грошима» [354, № 3, с. 6].

Головний герой відразу сприймає побачені картини як колекцію, певну цілість, цінність якої зумовлена не вартістю, а ідеєю, суть якої йому поки невідома. Своє перше враження він висловлює через порівняння з колекціями, які бачив раніше і сприймав їх як символи «солідності». Він пригадує антикваріат,

⁶³ Цей художній епізод вважаємо типологічним узагальненням характерної світоглядної риси молоді людини радянських застійних часів. Порівняємо рецепцію головного героя твору з розповіддю М. Рябчука в книжці «Бунт покоління»: «Загалом мушу сказати, що на мене велике враження справила сама квартира Калинців. Вона була облаштована аскетично, але зі смаком. Велика бібліотека, якісь свічники, щось дуже нетипове для советської буденності. Ця квартира асоціювалася у мене чи то з монастирською келією, чи то з музеєм. Чудові картини на стінах. Може, вони справили на мене таке враження тому, що доти я не бачив у жодній львівській квартирі цікавого модерного живопису чи графіки. Те, що я побачив, не мало нічого спільного із соцреалізмом. Авторами цих речей були митці з кола шістдесятників: Сорока, Безніско, Остафій» [103, с. 244–245]. Прикметно, що і в художньому тексті, і в реальному житті саме модерний живопис маркує готовність індивіда до формування морально-етичних і естетичних цінностей, незалежних від офіційного мистецького канону, який мав тільки одне стильове забарвлення — соціалістичного реалізму.

⁶⁴ Із цим художнім свідченням російського письменника С. Ласкіна також гарно корелює стаття В. Мельника про українських модерністів Г. Нарбута і А. Петрицького [400, с. 154], у якій висловлюється думка, що їхня творчість була невідома поколінню, що народилося після Другої світової війни.

посуд, бронзу, кришталь, картини у важких рамах, покритих позолотою, і робить висновки, що побачене зовсім не схоже на ті колекції. Він знаходить для зібрання Фаустова влучну назву — таємний запасник. Ці слова невіддільні від музейного світу — світу меморіальних речей, архівів, професіоналів і обмеженого доступу. Такий живопис неможливо було побачити в тодішніх музеях — його місце або в запаснику, або в приватній колекції, як ось у Фаустова.

«Дивна» колекція демонструє мистецький смак і моральні пріоритети власника — письменника Фаустова: він цінує мистецтво, яке існує для вираження думки й особистості творця. Колекція важлива й для молодого письменника: вона формує його художній смак, стиль і допомагає знайти героя майбутнього твору — художника В. Калужніна⁶⁵.

Сюжет твору послідовно відтворює процес відкриття для письменника-початківця творчості художника-авангардиста В. Калужніна: перше враження, викликане картинами, відшукування очевидців життя та учнів, майже детективне розслідування, присвячене пошукам картин Калужніна, опис виставки тощо. С. Ласкін послідовно описує етапи дослідження творчості художника, що його проводить головний герой, тому вважаємо доцільним визначити жанровий різновид твору «...Вічності заручник» як роман-дослідження.

Спочатку наратор сприймає картини емоційно, він переживає таке сильне душевне потрясіння, що навіть не розрізняє предмети на картинах: «...бачив плями. Колір заповняв свідомість». Згадуючи власні почуття майже тридцятирічної давності, оповідач переживає їх так свіжо, «немовби заново бачить кольоровий спектр тих стін». Він не описує картини детально, а перелічує те, що його вразило при першому сприйнятті й не забулося через десятиліття, у кожному зображенні акцентує увагу на незвичайному звучанні кольору [354, с. 6].

⁶⁵ Василь Калужнін (1890–1967) — відомий російський художник, учасник авангардного об'єднання «Коло художників» («Круг художников») (1926–1932) у м. Ленінграді. Зі щоденників С. Ласкіна 1985–1991 рр. довідуємося, що письменник описав у романі власні пошуки слідів життя й творчості В. Калужніна. Незважаючи на те, що перед нами художній твір, у ньому багато невигаданого. С. Ласкін зізнався: «Завжди виникає дилема: життя — і література. Хоча література — це життя, але пропущене через себе» [355, с. 193].

Автор постійно змінює ракурс погляду оповідача, його позиція із зовнішньої поступово стає внутрішньою. Таке переміщення відбувається згідно з поглибленням і розширенням його картини світу: вона стає іншою, коли глибинна суть творчості розкривається перед ним.

На початку твору оповідач перебуває на зовнішній точці зору щодо світу мистецтва, оскільки ще не розуміє сенсу побаченої колекції. У цей момент автор прагне максимально зменшити дистанцію між картинами й оповідачем. Особливого значення набуває те, що полотна висять без рам, «голі»: «Цвяхи загиналися всередину підрамників, матеріал обтріпувався, кілька картин було оббито рейкою» [Там само].

Проблема «рамок» художнього твору, як зазначає Б. Успенський, є дуже важливою для розуміння художнього твору — картини, вистави, літературного твору, оскільки символізує процес переходу від світу реального в уявний світ мистецтва. Цей уявний світ організований за особливими законами: у ньому свій простір і час, своя система цінностей, свої норми поведінки. Коли людина тільки починає сприймати твір мистецтва, то займає «позицію стороннього спостерігача»; засвоївши його закони, вона «вживається» у твір і стає «на внутрішній кут зору стосовно цього твору» [612, с. 174].

У період зовнішнього споглядання герой відчуває тільки, що колекція абсолютно відрізняється від «солідних» колекцій, бачених ним раніше. Проникаючи у світ «дивних» полотен, він починає розуміти, що картини живуть своїм життям, як живі істоти: «Портрети свердлили мене очима. Повна дівчинка з коричнево-червоною засмагою здавалася іронічно-зверхньою. Грузин на низенькій табуретці зціпив великі руки, зиркав на нас чорними чіпкими зіницями. Невідомий чоловік з червоними плямами на щоках, у мундирі павлівського гвардійця був, навпаки, цілком спокійний і відсторонений від марноти цього світу» [354, № 3, с. 7].

Ковзаючи поглядом по зображеннях, оповідач детальніше пояснює пейзаж із особливою колористикою: «Потім несподіваний синій пейзаж, ніби написаний

дитиною, північні різноколірні спалахи, зелений чагарник зливається з ліском, що чорніє в далечині, річка, що підковою охоплює мис, майже фіолетова вода, на березі людина, яка, укланувши на коліні, стріляє з рушниць в пістряву величезну качку» [Там само]. Для нас у цьому описі важлива й каталогізація зображених елементів (так оповідач освоює простір картини), і міркування щодо творчої манери живописця (дитячий погляд на світ притаманний «обраному» художнику). Оповідач довідується, що автору картини буде присвячено наступну книжку Фаустова. Для того щоб проникнути у світ, створений художником, Фаустов з ним «прогулюється у просторі картини». Тепер для молодого письменника «дещо стало прояснюватися». Він пригадав, що у Фаустова є нібито фантастичне оповідання, де художник пішов у картину, заблукав і не повернувся. Поступово оповідач зрозуміє і сенс образу стріляючої людини як руйнівника природної гармонії (Фаустов виводить такий тип руйнівника від чеховського Лопухіна [Там само, с. 9]), і сенс неповернення⁶⁶ зі світу мистецтва у світ байдужої, а часто жорстокої для справжнього митця дійсності.

Можна сказати, що в цьому епізоді й загалом у романі триває напружений діалог живописного й літературного кодів, результатом якого є інтермедіальний («складений») текст. Автор акцентує увагу читача на його складниках за допомогою фрази, яку вимовляє Герда Нєменова, художниця, що написала знамениту «Балерину»: «Я не експресіоніст, як Дікс чи Гросс. Я їх побачила, коли тут (у Петрограді 20-х. — Г. Б.) була виставка, але я відчула: потрібно писати не як німці. У німців є обов'язкова літературна концепція, а потрібно шукати концепцію живописну. Я вибрала натурницю і поставила її в живописне середовище...» [Там само, с. 27]. Відкидаючи літературну концепцію, художниця заперечує наративність, сюжетність полотна, те, що можна реконструювати як подієвий ряд, який у композиції, образному комплексі картини не відтворено.

⁶⁶ Подібний прийом застосовано також у романі С. Рушді «Флорентійська чарівниця» (Всесвіт, 2010, № 1–2) з тією відмінністю, що не глядач, а художник-автор залишився в просторі своєї картини.

Вчинки художниці Неменової дуже цікаво відтіняють образ письменника Фаустова. Колекціонуючи картини, він переймається не живописним середовищем, а загальною ідеєю справжнього мистецтва. Можливо, саме це й пояснює зовнішню невпорядкованість його колекції, відсутність рам на полотнах. Проте він уже відібрав ці картини серед багатьох інших, тобто відрізнув, об'єднав своїм художнім смаком. Автор спеціально зображує, як письменник знаходить картину, як її купує, зі священним трепетом визначає місце, де вона буде висіти. У цьому весь Фаустов, тип митця-дитини. Інакше вчиняє Неменова. Вона дбає насамперед про раму, «щоб помітили, щоб ти не пропала». І досягає успіху: «Картина викликала резонанс, преса писала: “Божевільно, але талановито”» [Там само]. Художниця свідомо орієнтується на закони ринку, на соціум, а Фаустову важливо просто відкрити талант [Там само, с. 15–16].

Фаустов уміє «читати» картини, він бачить у них і традицію, і особистий стиль художника. Знаменна в цьому сенсі розмова про ікону. Її «хранителем» для Фаустова є Петров-Водкін. Він розрізняє ознаки ікони в полотнах «Мати», «Дівчина з Волги», у портреті Леніна, де він зображений «провидцем і страсотерпцем», нарешті у творах Ф. Достоевського і А. Платонова [Там само, с. 33].

Про значення ікони С. Ласкін говорить і в романі «І сказав Господь, кажучи...», проте не так у стилістичному, як символічному плані. Один із головних героїв цього твору літературознавець Чубаров по-особливому ставиться до творчості художника Миколи Тирси: «...не просто любив, а завжди пов'язував його мистецтво з російською іконою, з чистотою душі й таланту. І не можна було уявити навіть у страшному сні, в який ряд він поставить його прізвище» [357, с. 17]. Прізвище улюбленого художника Чубарову запропонували взяти як псевдонім інформатора КДБ. У зв'язку з цим образ Чубарова можна розглядати як ще один варіант знищення свободи творчості й, зрештою, особистості.

Особливого значення в романах С. Ласкіна набувають зображення місць зберігання або експонування картин. У повному тексті роману «Вічності

заручник...» (а не в журнальному варіанті) є епізод, коли головний персонаж вперше бачить полотно П. Філонова на квартирі своєї сестри. Жінка освітлювала звичайною медичною лампою «величезну, не за розмірами відпущеного державою кімнатного простору, картину “Сім’я теслі”. Промінь саморобного прожектора падає то на обличчя немовляти, то на обличчя теслі, то на матір. І раптом вогонь спалахує багатобарвним півнячим пір’ям, такий собі нечуваний блиск самоцвітів, міфічне божество, символ ранкової зорі і світанків. Я чую схлипування Фаустова й боюся повернутися. “Чому тут?! — молитесь він. — Це має бути в окремому музейному залі, як “Нічний дозор” в Амстердамі!”» [356, с. 298].

У романі «І сказав Господь, кажучи...» головна героїня, працівниця музею, міркує про те, що найцікавіше зберігається в запаснику (порівняймо з «таємним запасником» Фаустова), що цікаву картину вішають у глухий кут, а вона — все одно головна в залі [357, с. 33–35]. У цьому ж романі знаходимо виразні зразки мовлення з підтекстом про справжнє й офіційне мистецтво [Там само, с. 17–18].

Романи про художників — «...Вічності заручник», «І сказав Господь, кажучи ...», «Роман з дивацтвами», «Музика в льоду, або Портрет художника К. Кордобовського» (у співавторстві з О. Ласкіним) — С. Ласкін оприлюднив у 1990-ті рр., коли багато заборон уже було знято. Практично в кожному творі є опис першої виставки художника після його смерті, після років забуття. Так приходить до глядача В. Єрмолаєва, В. Калужнін, К. Кордобовський. У художній текст вплітаються схвильовані слова відвідувачів, письменник цитує відгуки про потрясіння, про жаль від того, що раніше художник перебував у забутті. Особливо пристрасні слова тих, хто навчався у В. Калужніна, К. Кордобовського і не знав про їхню творчість. Письменник описує враження від першої виставки авангардистів у Манежі 1976 р. й уже сам вигукує: «Чому це було під сімома замками, у комірчинах музеїв?! Хто ховав великі здобутки мистецтва?! Які сили не давали відкрити міцно забиті двері?!» [356, с. 299]. Як варіант відповіді пропонується опис виставки О. Пахомова: «Експозиція на цей раз була складена

дивно: роботи останніх років виявилися в першому залі, цим ніби стверджувалося істинне обличчя митця. Полотна й графіку часів “Круга” розташували наприкінці» [Там само, с. 315]. Письменник спростовує нав’язану глядачеві інтерпретацію цитуванням враження Фаустова [Там само].

Детальніше музейна «кухня» зображена в романі «І сказав Господь, кажучи...»: письменник показує, як кон’юнктурне полотно Порошкова «Брежнєв із шахтарями» займає вигідне місце в експозиції тільки тому, що автор — важливий чиновник [357, № 10, с. 82–87].

Отже, висвітлюючи в «романі про художника» мотиви виникнення та семантику таких мистецьких явищ, як картина, колекція, виставка, С. Ласкін створює неповторний портрет епохи, у якому переплітається документальне й художнє, вербальне й візуальне. Художній образ часу у творі відтіняється темпоральними координатами журналу, у якому відбулася його публікація.

Романи С. Ласкіна вперше публікувалися переважно в літературних журналах (за винятком роману «Музика в льоду...»). Внаслідок цього сприйняття літературних творів залежить не тільки від розшифровки кодів різних видів мистецтва всередині окремого твору, а й від діалогу творів різних жанрів у рамці журналу й від того контексту, що створюється медіаносієм, тобто журналом. Окрім того, і художній твір, і журнал сприймаються в контексті соціокультурних домінант сучасності. Наприклад, роман С. Ласкіна «Вічності заручник...», опублікований у 1991 р., коли в культурний простір уже в основному повернулися імена художників, про яких «мовчали» в роки радянської влади. Цей твір органічно сприймається серед інших матеріалів, опублікованих в журналі «Нева», де йдеться про приховування історичної правди [367] або про зовсім інший художній розвиток мистецтва, якби художній процес не спотворювався партійною ідеологією [112].

Ансамбль текстів, що складається в журнальному просторі, генерує додаткові смисли в тексті твору та впливає на рецепцію читача. Доведемо цю

тезу, проаналізувавши роман Н. Околітенко «Рось-Марія»⁶⁷ та роман-колаж Г. Костенко «Те, що позбавляє сну». Названі твори об'єднані комплексом мистецьких проблем, однак образ митця й тематика порушених проблем зображуються в різних аспектах — історико-біографічному та соціокультурному (Н. Околітенко) й абстрактно-символічному (Г. Костенко).

Інтермедіальність зазначених творів зумовлена передовсім зв'язками твору з ансамблем текстів у журналі. Роман Н. Околітенко «Рось-Марія» прочитується і в контексті деміфологізації постаті Т. Шевченка, на що вказує редакційна ремарка до фрагменту роману [446, 2006, с. 8], і як свідчення послідовності культурних пріоритетів журналу «Дніпро».

Зацікавлення постаттю художника І. Сошенка, який є головним персонажем твору, виявилось публікацією в 1989 р. в «Дніпрі» нарису Н. Околітенко [447] і продовжилося через сім років оприлюдненням у цьому ж журналі скороченої версії історичного роману [446], причому зв'язок між двома формами подавання матеріалу, які розмежовані в часі, обумовлюється в редакційній замітці [446, с. 8]. Між нарисом і публікацією роману було ще оприлюднення фрагмента в журналі «Дзвін» (2002, №5–6) про дружину І. Сошенка Марцеліну.

Дебютний роман Г. Костенко «Те, що позбавляє сну» набуває додаткового значення у світлі концепції журналу «Київська Русь», що полягає у створенні «літопису нового часу та простору української літератури» доби постмодерну. Співпраця молодой письменниці з журналом розпочалася у 2007 р., коли в тематичному номері «Одеса. Хвилі» було надруковано два оповідання «Не дивись так» і «Присвячується загиблим» [307, с. 249–260]. Мала проза Г. Костенко сприймалася тоді в контексті літератури Одеси й корелювала з текстом рубрики «Заборонена зона». При першій публікації твори дівчини не згадувалися у вступному слові редактора, але в 2010 р. роман «Те, що позбавляє сну» Дмитро Стус атестує дуже високо, вітаючи талановиту авторку.

⁶⁷ Зауважимо, що фрагменти роману публікувалися в різних журналах: «Дзвін» (№ 5–6 за 2002 р.) і «Дніпро» (№ 9–10 за 2006 р. і № 9–10 за 2008 р.), що створює різні ансамблі текстів.

Романи Н. Околітенко і Г. Костенко різні за жанровими ознаками (біографічний роман і роман-колаж), стилістикою, але мають певні типологічні збіги щодо інтермедіальних вимірів. Центром ієрархії цінностей художнього світу кожного твору є митець, незалежно від того, це історична особа чи вигадана. Він прагне бути чесним у своєму мистецтві й виробити власну манеру письма. У вербальному тексті романів живописний код втілюється шляхом численних описів картин (екфразисів) і зображення домінування кольорової гами в образній системі роману. Наприклад, Василь Калужнін С. Ласкіна (роман «...Вічності заручник») віртуозно володіє чорним кольором, він здатен передати на папері «чорне світіння», недосяжне для всіх його учнів. Безіменний художник Г. Костенко надає особливого значення жовтому. У романах С. Ласкіна і Н. Околітенко в художньому, символічному, а не сакральному сенсі інтерпретується ікона. Якщо Фаустов дивиться на ікону як художник слова, то І. Сошенко, герой роману «Рось-Марія», — як живописець. Для нього особливу семантику мають колір і світло, а талант до малювання він називає Божою іскрою [446, 2006, с. 53].

Однак у зазначених романах є й не типологічні прояви інтермедіальності, які пов'язані зі специфікою живописного матеріалу і формою його подання у вербальному тексті, але чи не найвиразніше можемо спостерігати ознаки інтермедіальності в образі митця. У романі С. Ласкіна «...Вічності заручник» зображено широку панораму творчого життя митців — письменників і художників — впродовж майже всього двадцятого століття, а саме від двадцятих до вісімдесятих років. Загалом серед головних та епізодичних персонажів, які переважно є історичними особами, виразно виокремлюються два типи митців: ті, які керуються іманентними законами мистецтва, і прихильники ідеологічної кон'юнктури, влади. Письменник втілює насичений романтичним пафосом комплекс проблем за допомогою складної наративної організації твору та інтермедіальності.

Розповідь у романі ведеться від першої особи, функцію гомодієгетичного наратора виконує головний персонаж, який працює лікарем на станції швидкої допомоги і здійснює скрупульозне зібрання відомостей (дослідження) про художника В. Калужніна. Окрім письменника-початківця, у творі діють інші письменники, журналісти, художники, мистецтвознавці, загалом маємо розгалужену індивідуалізовану типологію осіб, так чи інакше пов'язаних із світом творчості.

Інший тип міжмистецької взаємодії базується на семантизації жанру або жанрових різновидів. Скажімо, окреслюючи один із можливих шляхів інтерпретації свого роману «Те, що позбавляє сну», Г. Костенко зазначає, що це колаж. В інтерв'ю Г. Рябому авторка розповідала, що бачить свій роман як картину. На основу картини, полотно клеяться «трикутники життів, характерів, переживань» різних персонажів, які, взаємодіючи між собою, створюють спільну розповідь про те, що може змінити життя читача [533].

Колаж вважається композиційною технікою, що, як переконує С. Вислоух, найповніше «засвідчує структурну спільність літератури, пластики, навіть музики» [596, с. 320]. Термін «колаж» маркує в романі взаємодію літературного, живописного й музичного кодів. Утіленням цієї взаємодії є образ наратора, наочне, «живописне» зображення світу речей і людей у тексті та музична (симфонічна) композиція. Роман має три частини, у кожній — свій гомодієгетичний наратор, який оповідає про пошуки справжнього мистецтва. Юнак-художник, дівчина-художниця й карлик-піаніст — кожен проходить власний шлях до «живої картини». У нарацію карлика вплетено «чуже слово»: він знаходить зошит зі сповіддю незнайомого митця, у якому зрештою впізнається професор. Оповідь карлика перебивається читанням тексту, написаного «від руки», за принципом «текст у тексті».

Життєві історії трьох нараторів розгортаються, ніби не перетинаючись між собою. Водночас завдяки детальним описам речей і людей стає зрозуміло, що ці персонажі існують у єдиному світі. Він упізнаваний через образи трамвая («По

двох залізних зморшках на обличчі похилої вулиці вертикально розтягується вагончик»), вулиці («Вулиця змертвіла і, трішки п'яна, вела нас своєю тонкою жилкою. По вуличній талії звисали недобудовані вавилонські вежі, лякаючи своїм сном»), професора, з піджака якого завжди вилітали метелики, жінки з блакитними губами й рудим волоссям. У цьому світі є кафе «Колаж», господар кафе в білому костюмі й гурт його улюбленців — Купка Однакових Зачісок.

Живописний код розкривається через алюзію на картину Є. Босха «Спокуса Святого Антонія», детальне зображення процесу писання картин (які художник бачить «живими», а глядач плямами) та особливу «кольорову ілюзію», яку вдається створити Г. Костенко. Серед кольорової симфонії роману особливе звучання має жовта фарба. Вона персоналізується в образі дівчини, яка викликає в художника асоціації з жовтою крейдою: «На мене дивився витягнутий жовтий трикутник, з тоненькими розрізами очей і густими віями»; «Жовта крейда не була схожа на Чергових Всіх. Вона мовчала і майже не ворушилася. Волосся її мертво лежало на плечах» [332, с. 24]. Шкіра дівчини нагадує художнику віск, мед і навіть ... картон. Художник назвав дівчину Жовта Крейда. Коли вона пішла після першого сеансу, він «почав малювати варіації на тему незнайомої жовтої жінки». Його олівець, як ніколи, був слухняним — «охоплював усі кути паперу», розпізнавав навіть підсвідомі бажання.

Живописний код розпізнається також через форму, особливо організований простір: дівчина «тонка і трикутна, з обличчям — витягнутою динею зняла плащик і пройшла в мою кімнату, легко оголюючи квадратні п'ятки»; вулиця «мовчазна і трішки сп'яніла», ув'язнена «багатоповерхівками у чорне квадратне небо». На початку твору в розмові юнака й професора задається вертикаль, яка підтримується відомостями про символіку квадрата із врізки на журнальній сторінці [Там само, с. 43]. А. Пасічний зазначає, що «чотирикутна схема квадрата поєднує систему двійкових протиставлень, що відображають світ (верх-низ, вогонь-вода та ін.), і слугує моделлю багатьох храмових споруд, що розглядаються як образ світу». Проте в романі є й антисвіт — вавилонська вежа,

кафе «Колаж». Парадоксально звучить думка професора про те, що справжня висота — це не завжди вгору, висота буває й унизу, у самісінькому підвалі. У фіналі твору з'ясовується, що саме через підвал можна потрапити до чарівної Планети, де всі справжні.

Основні образи роману візуалізуються фотографіями Г. Осадко. Так, образ вертикалі, окрім тексту роману, відображено також і на світлині Г. Осадко: жінка, повернена спиною до об'єктива, притулилася до дерев'яного стовпа. Швидше за все, це інтер'єр будинку, стовп вертикально вмурований у стіну і завдяки дерев'яним розпіркам, які відходять від нього, підтримує стелю. Стовп з розпірками схожий на хрест, виникає асоціація, що жінка чи то різп'ята, чи то прагне висоти.

Музичне кодування здійснюється на семантичному й композиційному рівнях: «У моїй пам'яті ще лунала музика. Жовта Крейда сіла мені на коліна, і я обійняв її за спину так, як обіймають віолончель... проміж пальців мерехтіння вологих цілунків... і знову форте, крик... інструмент, який робить боляче... і я занадто часто слухаю музику» [Там само, с. 36].

Отож колаж як композиційний прийом і як жанровий різновид роману виявляється продуктивною формою для тексту про художника чи митця⁶⁸ (у найширшому значенні). Колаж, за ознакою, є «довільним поєднанням відносно автономних за змістом фрагментів» [322], тому органічним є його застосування для зображення поліфонічної свідомості митця. Водночас природа колажу корелює зі структурою журналу як ансамблю текстів. Парадигма колажу надає автору більше свободи в інтерпретації матеріалу порівняно з формою дослідження чи біографії.

⁶⁸ Зауважимо, що форма колажу активно використовується для дослідження життя та творчості митця: в художньому дискурсі нею послуговується М. Слабошпицький (роман-колаж «Никифор Дровняк із Криниці», роман-колаж «Автопортрет художника в зрілості» про Рема і Рафаеля Багаутдінових), Д. Кешеля (роман-колаж із стихій життя «Родаки»); у науково-популярному — Б. Горинь (документальний роман-колаж «Любов і творчість Софії Караффи-Корбут»; «Святослав Гординський на тлі доби»: есе-колаж), С. Йовенко (монографія-колаж «Рафаель Багаутдінов знаний і незнаний. Доля. Творчість. Оточення») та ін.

Вільна композиція характерна також для роману-есе, що можна дослідити на матеріалі роману М. Слабошпицького про Марію Башкирцеву. Журнальні публікації про цю художницю відтворюють «есеїстичний» контекст її образу в культурному просторі України. На основі матеріалів, надрукованих у періодиці — «Щоденника» М. Башкирцевої, статей про неї, роману-есе М. Слабошпицького, — простежимо динаміку рецепції. Умовно визначимо два рецептивні контексти: журнальний⁶⁹ і книжково-видавничий [564; 566; 567].

У 1892 р. журнал «Кіевская старина» у відділі бібліографії помістив коротке (сім з половиною рядків) повідомлення про публікацію в журналі «Сѣверный Вѣстникъ» «Щоденника» М. Башкирцевої. «Щоденник» презентується як важливий текст, переважно в психологічному плані. У лаконічному повідомленні окреслюються риси образу авторки, які в пізніших публікаціях (і значно більших за обсягом) зазвичай будуть акцентуватися й деталізуватися: художниця народилася в Харківській губернії; «виховувалася й прожила більшу частину свого життя за кордоном, померла дуже рано» [207, с. 287]. Повідомляється, що в 1876 р. М. Башкирцева відвідала батьківщину (Харківську й Полтавську губернії). Текстуальне спостереження тільки одне: «У травневій книжці⁷⁰ цікавою є характеристика осіб вищого полтавського товариства: Башкирцева суворо відгукується про декого, хто здравствує та відіграє й нині помітну роль у полтавському світському товаристві» [Там само].

У 1967 р. журнал «Дніпро» в рубриці «Нове про наших земляків» друкує статтю «Спалах» Д. Санжаревського й К. Скалацького про Марію Башкирцеву та уривки з її «Щоденника» за 1883 р. Загалом публікація має інформаційно-

⁶⁹ Журнали доволі охоче друкували фрагменти зі «Щоденника» М. Башкирцевої та матеріали про її життя в різні роки; прикладом є публікації в таких журналах, як «Кіевская старина» (т. 38, № 8, 1892), «Сѣверный Вѣстникъ» (№ 4–6, 1892), «Дніпро» (№ 2, 1967), «Жовтень» (№ 8–9, 1985), «Україна» (№ 51–52, 1986; № 1–5, 1987), «Наше наследие» (№ 5, 1990), «Вітчизна» (№ 9–10, 2008) та ін.

⁷⁰ Повідомлення стосується трьох номерів «Сѣверного Вѣстника» — за квітень, травень і червень 1892 р. Зауважимо, що з трьох номерів «товстого» журналу проанонсовано дев'ять матеріалів: на першій позиції нотатка про статтю Ф. Леонтовича «Голодовки в Росії...», на другій — «Щоденник» М. Башкирцевої, що свідчить про популярність публікації серед читачів.

публіцистичний характер із виразною тенденційною моделлю, створеною під впливом радянських ідеологем. У ній створюється привабливий образ художниці, яка до самозречення віддана творчості. Проте романтичний тип жертвовного митця спотворюється радянськими газетними штампами: у мистецтві М. Башкирцева «твердо стоїть на позиціях реалізму», зневажає «міщанські вимоги» до виставок, жваво цікавиться політикою, «таким питанням, як роль і місце жінки в суспільстві». Автори статті підтверджують тези цитуванням щоденникових записів героїні, однак уникнути заідеологізованості викладу їм не вдається.

Назва рубрики показує, що Марію Башкирцеву презентують як землячку, тобто уроджену з кимось на одній місцевості, без визначення національних, соціальних чи громадянських ознак. Інший важливий акцент цієї публікації — митець, що передчасно пішов із життя молодим. Такий аспект створюється візуальними й вербальними засобами. До перших належить портрет Марії Башкирцевої, який розміщено між рядком з назвою рубрики і текстом статті, і три репродукції із зазначенням, де зберігаються оригінали полотен — «За книгою», Харків, Музей образотворчого мистецтва; «Портрет невідомої», Москва, Третьяковська галерея; «Мітинг», Париж, Люксембурзький музей. З вербальних засобів варто назвати епіграф і екфразис скульптури Ланжеп'є «Безсмертя». Якщо епіграф гедонізує процес творчості («...Хтозна, чи є вища насолода, ніж насолода творити». М. Гоголь), то екфразис сакралізує його, адже до опису скульптури додається тлумачення її символіки. На думку авторів статті, вона є уособленням митців, фанатично відданих творчості й від того передчасно померлих. У коло таких особистостей вписується й Марія Башкирцева.

Далі про неї мовиться як про художницю з російським прізвищем⁷¹, ім'я якої «на її батьківщині до сьогодні залишається в тіні» [208, с. 145]. За переліком

⁷¹ Російський слід у біографії М. Башкирцевої дослідники трактують по-різному. Скажімо, Д. Донцов у 1925 р. називає її «не збагнутою героїнею з далекої України» [цит. за: 338, с. 126]; сучасна дослідниця І. Дорогань — французькою художницею і письменницею російського походження [214, с. 255], хоча у статті 2010 р. ідентифікує її як українку з татарським корінням [213, с. 17].

міст, у музеях яких зберігаються картини Башкирцевої, можна зрозуміти, що поняття батьківщини охоплює територію колишнього СРСР: «Її картини зберігаються в кращих музеях Парижа, Амстердама, Нью-Йорка та інших міст. У Ніцці функціонує постійно діюча виставка її творів. І лише окремі полотна потрапили в художні музеї Москви, Ленінграда, Дніпропетровська, Харкова» [Там само]. Водночас у статті згадується місцевість, де пройшло дитинство Марії, — це село Гавронці біля Полтави.

Питання національної й мистецької ідентичності Башкирцевої у статті 60-х років ХХ ст. навряд чи могло бути порушене, проте в сучасних публікаціях воно висвітлюється.

У десять років матір везе Марію з Гавронців у Європу — вчитися. Смаки аристократичного світу в дніпрянській статті характеризуються як «міщанські». У характері дівчини журналісти підкреслюють зневагу до всього вульгарного, до безтурботності світського життя, показують, що обурення звичаями привілейованого стану спонукає Марію задуматися про своє коріння: «...хто вона — туристка чи безрідна іноземка». На прохання дівчини вони з матір'ю їдуть «в далеку Росію». Автори статті показують захоплення українськими звичаями, танцями «в далекій Росії»⁷² й читання «з трепетом» класиків російської літератури. Автори статті не роблять розрізнення національного й державного.

Найкраще у статті виписано прагнення Марії творити, незважаючи на хворобу, й бажання відверто поділитися зі світом своїми думками, почуттями й пориваннями. Тому виправданою є публікація окремих сторінок «Щоденника», проте коротка вибірка із записів за 1883 р. створює дещо схематичне уявлення про екзальтовану художницю.

Зовсім інший образ Марії Башкирцевої створюється в серії публікацій в журналі «Україна», де впродовж 1986–1987 років у рубриці «Дві сторінки з продовженням» було зроблено сім публікацій уривків зі «Щоденника» під загальною назвою «На славу моєї країни». Переклад уривків зі «Щоденника»

⁷² Мається на увазі Полтавщина.

(видання французькою мовою 1955 р., Париж) українською мовою зробив А. Перепадя. Якщо рецепція журналу «Дніпро» зумовлюється форматом однократної публікації та радянськими стереотипами, то для «України» більш сприятливою є й політична атмосфера, і форма подачі матеріалу.

До першого матеріалу із серії додано редакційну ремарку, у якій, здавалося б, зроблено ті ж акценти, що й два десятиліття тому в «Дніпрі»: художниця, що передчасно пішла із життя; наша велика землячка⁷³. Але ці акценти за допомогою щоденникових записів наповнюються значно багатшим і різноманітнішим змістом.

Іншим є також візуальний код, що у випадку розповіді про митця вважаємо дуже важливим. Публікацію відкриває репродукція з найвідомішого фотопортрета Марії: замислена дівчина спирається на декоративну опору, притуляючись обличчям до сплетених рук. Зображення вміщено в овальну рамку й стилізовано під силуетну картинку. Таке художнє оформлення має романтизований історичний колорит. До речі, за цим же фотопортретом було зроблено мальований портрет Марії в згадуваній вище дніпрянській публікації. Але художнє оформлення інше, воно більше пасує до плаката, аніж художнього портрета.

Опубліковані щоденникові записи в журналі «Україна» висвітлюють авторку як особистість допитливу, дуже спостережливу, здатну до самостійних узагальнень. Виразною ознакою добірки є те, що в ній показано щире зацікавлення дівчини українською природою, звичаями, людьми: «Фастів (за Києвом), четвер, 25 травня 1881. Я відчувала потребу в цій великій подорожі: рівнина, рівнина, кругом рівнина. Як гарно, страшенно люблю степи... Як цілина... Майже безмежжя: коли є ліси чи міста, це не так відчувається»; «Четвер, 21 липня. ...мабуть, вам буде цікаво дізнатися, що Дніпро — одна з найкращих

⁷³ «Марія Башкирцева почала писати свій “Щоденник” у дванадцять років, а в двадцять чотири — за три дні до смерті — зробила останній запис. Писаний французькою мовою і виданий вперше 1887 року в Парижі, він приніс нашій великій землячці світову славу» [32, 1986, № 51, с. 13].

річок світу і що його береги напрочуд мальовничі. Збудований Київ безладно, настільки абияк; є нижнє і верхнє місто з крутими вулицями. Це дуже незручно, бо відстані тут величезні, зате живописно» [32, 1987, № 2, с. 15–16]. Візуальний матеріал подано так, щоб акцентувати українські реалії: до серії вербальних матеріалів додано сім репродукцій картин Башкирцевої, дві з них, найбільшого формату, — це «Вечір у Гавронцях» («Зал Башкирцевої» у Ніцці) і «Горе» (Сумський художній музей).

У 1990 р. фрагменти зі «Щоденника» Марії Башкирцевої було надруковано в російському журналі «Наше наследие». Публікацію підготував О. Басманов, він же написав передмову з образною назвою «Тліючий розряд» [27, с. 102–125]. Образ Марії Башкирцевої в щоденнику — романтична світська дама, схожа на героїню картини В. Борисова-Мусатова «Романс» (1900) — молоду жінку у світлій ранковій сукні за грою на музичному інструменті. Репродукція цієї картини розміщена на обкладинці журналу, де надруковано «Щоденник» Башкирцевої. Більшість записів українського контексту, а також ті, де Марія різко висловлюється про релігію, церкву, ченців, монархічну владу, брутальність кориди, які публікує «Україна», у журналі «Наше наследие» вилучено або подано частково. Припускаємо, що селекцію зроблено ще під час перекладу 1902 р., фрагменти з якого публікує «Наше наследие». А переклад «Щоденника» для «України» виконано спеціально, тому він набагато гармонійніше вписується в соціокультурний образ кінця 80-х років ХХ ст.

У досить великій добірці обох журналів зацікавлюють записи за 1883 рік, оскільки корелюють із фрагментами із журналу «Дніпро» [208], у якому висвітлено події лише за цей один рік. Уривки із щоденника в обох журналах представлено значно повніше, особливо в журналі «Україна». Збігаються естетичні ідеали М. Башкирцевої — це світ музики (Шопен і Бетховен на роялі, Россіні на арфі), читання «Гамлета» англійською мовою, мрії про славу. У живописі — осмислення творчості Бастьєна-Лепажа й Жана-Франсуа Мілле. «Загальна гармонія цілого, повітря, перетікання тонів», сила і ніжність водночас.

Думки про смерть⁷⁴: Офелія, квіти і смерть; 11 червня — смерть батька, а 29 серпня вона уявляє себе померлою з великою восковою свічкою в головах. Її лякає думка про смерть, і вона шукає захисту в Бога, хоча раніше не сподівалася на нього. Висновок: «Без Бога немає ні поезії, ні глибоких почуттів, ні генія, ні любові, ні страждання» [27, с. 124]. Завершується рік записом від 1 листопада: Марія йде писати в парк на околиці Парижа полотно середнього розміру «Алея дерев із золотавими тонами». Підсумуємо: рецептивний образ М. Башкирцевої в журналах відбиває дух епохи. Наприкінці ХІХ ст. актуалізувався світський чинник, у другій половині ХХ ст. — спочатку громадянський, пізніше — естетичний.

У 1985 р. в часописі «Жовтень» було опубліковано роман-есе М. Слабошпицького «Марія Башкирцева». І хоча одразу за журнальним варіантом роман-есе був надрукований кількома книжковими виданнями, М. Слабошпицький звертається ще до журнального формату у 2008 р. і друкує у «Вітчизні» епілог «Легенда і правда», який є документальним свідченням багаторічного осмислення автором життєвої долі свого персонажа і твору.

Текст роману-есе «Марія Башкирцева» у восьмому номері журналу «Жовтень» за 1985 р. не супроводжувався жодною ілюстрацією. Початок публікації завершувався словами Марії з її щоденника: «Померла б у тридцять...» і фразою автора, що помре дівчина менше ніж через два роки [565, № 8, с. 72]. Сумна тема в наступному номері часопису, де надруковане закінчення роману, набуває візуального втілення. Подання матеріалу супроводжується публікацією фотографії Марії 1884 р. Овальне фото подано з підписом на паперовій рамці. Надпис нечіткий, але досить виразний, щоб прочитати «МАРІЯ БАШКИРЦЕВА (въ годъ смерти)». Під фото майже такий же підпис [565, № 9, с. 12].

⁷⁴ Хоча в «Дніпрі» (1967) подається вибірка зі щоденника за 1883 р., але записи про смерть до неї не обрано. Загальна тональність 60-х у пресі — радісний настрій, бо, як писали П. Вайль і О. Геніс, «плакати, заголовки газет, радіопісні, заклики з трибун — все нагадувало людині 60-х: життя прекрасне» [108, с. 142].

Мотив передчасної смерті часто використовується при створенні романтичного образу митця. Відомо, що матір Башкирцевої зменшувала її вік на два роки, щоб викликати більше співчуття до долі дочки. Мистецтвознавець Б. Ветрова, описуючи образ дівчини на картині «За книгою», вбачає в ній автобіографічні риси й емоційний вплив полотна на глядача визначає як «тривожно сумне почуття» [119, с. 12]. У першому виданні роману окремою книжкою [566] цей мотив також увиразнюється за допомогою слів Максима Горького, розміщених на звороті обкладинки, про ранню смерть мисткині. Художнє оформлення книжки в стилі модерн має активний голос у творенні трагічного образу Марії, зокрема зображення пустої модерної рамки на звороті форзаца можна трактувати як символ ненаписаних картин.

Романтизація образу Марії Башкирцевої в контексті журналу «Жовтень» візуалізується завдяки публікації фотографій декоративних скульптур О. Магінської-Слободюк — «Дівчина з легенди», «Натхнення (художниця З. Юськів)», «Жіночий портрет», «Джерело». У творчості О. Магінської-Слободюк дослідники також вбачають романтичні ознаки [361, с. 127].

М. Слабошпицький уже в журнальній публікації наголошує й на іншій трагічній лінії життя Башкирцевої — розквіт її таланту відбувся не на рідній землі і вічний спокій вона знайшла під чужим небом [565, № 9, с. 59]. П. Загребельний пише про проблему національної ідентичності художниці в передмові до книжкових видань 1999 і 2008 р. «Ой, дівчино, чия ти?». Він бачить Башкирцеву серед видатних жінок і митців, яких Україна дала світові, але доля відірвала їх від вітчизни. Для Загребельного її українськість незаперечна: «...ми не володіємо нічим, окрім скарбів, успадкованих від свого минулого, рідної землі, дитинства, і все наше подальше життя — то тільки доповнення до потаємної недоторканності коренів» [567, с. 4]. Так її сприймають і інші: уривки зі «Щоденника» М. Башкирцевої в перекладі А. Перепаді, опубліковані в ілюстрованому журналі «Україна» наприкінці 1986 — на початку 1987 р., названі її словами «На славу моєї країни» [32, 1986, № 51, с. 13]. Найвиразніший акцент поставлено

М. Слабошпицьким. В епілозі 1985 р. він називає Марію першою з художників Росії, чиї роботи потрапили до Лувру [565, № 9, с. 59], згодом формулювання змінено на «перша зі слов'янських художників» [563, с. 162], а найважливіший висновок стосується повернення на рідну землю не імені художниці, а її присутності «в самому нашому інтелектуально-духовному кліматі» [Там само, с. 171]. Візуальний ряд, який супроводжує публікацію у «Вітчизні», є окремим повідомленням про ідентичність Марії Башкирцевої, що візуалізовано у фотопортретах в українських строях та репродукціях її картин.

Отже, публікацію роману-есе М. Слабошпицького «Марія Башкирцева» в журнальному форматі вважаємо вдалим прикладом такого типу інтермедіальності, як медіакомбінація. Журнальний контекст спонукав до осмислення образу головної героїні у світлі проблеми національної ідентичності, хоча в романі магістральною є проблема мистецької ідентичності.

Водночас дискусія про автономність / заангажованість мистецтва в перші роки незалежності України відновилася. Художнє осмислення цієї проблеми знаходимо в повісті Р. Іваничука «Смерть Юди», що була опублікована в журналі «Кур'єр Кривбасу». Письменник ставиться до цього твору по-особливому. В інтерв'ю 2009 р., називаючи свої твори храмом, каплицею, він зауважує, що увінчав їх цією повістю, мов банею. Також відзначає, що, зберігаючи вірність тематиці, окресленій ще в перших його творах, у повісті змінює моделі її втілення: «Не кинувся в інші теми — послідовно перейшов від національних до загальнолюдських, бо ми як нація, як народ належимо цілому світові й перебуваємо у світовому контексті, тим більше тепер, коли стали незалежними і світ нас уже бачить» [172, с. 8].

Оригінальне трактування традиційного сюжету в повісті приваблює увагу науковців. Зокрема, літературознавець В. Антофійчук цікавиться нею в контексті дослідження трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ ст. [14]. Т. Ємчук вивчає її разом з іншими творами Р. Іваничука та творчістю Г. Ґріна в межах проблеми типології художнього

осмислення тоталітаризму в антиколоніальній прозі другої половини XX ст. [229]. Своєрідність втілення в повісті теми мистецтва досліджує Г. Церна, для чого аналізує проблеми творчої особистості, психології митця, роль мистецтва в житті людини й суспільства загалом, вплив творів мистецтва на людську свідомість [637, с. 316–317].

Художній світ повісті ускладнено внаслідок цитат та алюзійних посилань на інші види мистецтва. У тексті є прямі згадки про твори образотворчого мистецтва: фреску «Тайна вечеря» Леонардо да Вінчі, «Мойсей» Мікеланджело, картини «Прімавера» та «Пієта» С. Боттічеллі, «Похорон бідняка» П. Віньєрона, «Складне передчуття» К. Малевича, модерний розпис Дяківської бурси М. Бойчука, твори німецьких експресіоністів К. Гофера і О. Дікса («Окоп», «Війна»), картину «Передчуття громадянської війни» С. Далі та ін. Окрім того, трапляються описи зображень Іуди Іскаріота безіменних майстрів, важлива роль у творенні сюжету належить Рацлавицькій панoramі та скульптурі Адоніса на площі Львова тощо. У полеміці про сенс мистецтва персонажі повісті апелюють до творчості українських митців, які були практично заборонені в роки панування радянської ідеології: Г. Нарбута, М. Бутовича, П. Ковжуна, О. Архипенка, М. Бойчука та ін. Як бачимо, тематичний, жанровий і семантичний спектр візуального матеріалу різний, проте в ньому виразно простежується кілька провідних ідей — обов'язковість національного підґрунтя для мистецтва, відлуння в художньому творі духу часу й суспільних викликів, правдивість митця. О. Гнатюк у статті «В обіймах скіфів і азіатів» (1999) влучно зауважує: «Це, здається, вічна проблема української культури — “мистецтво для мистецтва” чи мистецтво як власність народу, творчість як служіння йому; мистець як людина вільна чи мистець — як раб народу» [164, с. 11]. Схоже, дилему розв'язано ще в античні часи: «Дискусії на цю тему не вщухають, тим часом відповідь таки одна: *ars longa, vita brevis*» [Там само], — а проте в періоди суспільних і культурних зрушень вона знову постає, ніби вперше.

У повісті Р. Іваничука власні відповіді на порушені проблеми шукає художник Савояр⁷⁵, який працює над полотном «Тайна вечеря». І хоч релігійна тематика для художника не випадкова, бо він «давно уславився розписом церков» [276, № 69–70, с. 9], понад усе Савояр прагне виразити в цьому творі символ епохи. Митець бачить свій твір унікальним, не схожим на полотна попередників, «геніїв і богомазів» [Там само]. Він аналізує відомі йому чужі роботи, проводить безжальну ревізію своєї творчості й, зрештою, знаходить художнє вирішення проблеми зради й потрактування образу Юди⁷⁶ для свого часу.

Назва роботи Савояра асоціюється з фрескою Леонардо да Вінчі «Тайна вечеря» (1495–1498). Історія створення знаменитої фрески, її зміст, символічне значення, композиція, відображення в художній літературі створюють особливе інформаційне поле, яке можна використати для інтерпретації повісті Р. Іваничука. Письменник створює образ художника, який обрав для себе шлях жертвовного служіння мистецтву. Зображуючи етапи написання картини, Р. Іваничук надає змогу читачеві зрозуміти особливості стилю й мотиви творчості Савояра, а ширше — феномен зради в національному й світовому культурно-історичному контексті.

Зав'язкою сюжету є останній етап підготовчої роботи до написання полотна: ескіз Ісуса Христа та одинадцяти апостолів, бракує лише ескізу Юди. У першому реченні повісті («Того дня Савояр ще раз спробував намалювати образ Юди з уяви» [Там само, с. 69]) можна виявити кілька семантичних центрів: ще раз (було вже кілька спроб, які не задовольнили художника) образ Юди (образ, який є символом зрадника) намалювати з уяви (розуміємо, що ескізи образів Ісуса й апостолів писалися з натурників; тоді виникає питання: чому для цього образу

⁷⁵ Прізвище Савояр викликає жмуток асоціацій з різними видами мистецтва: живописом, літературою та музикою. Зокрема, на картині А. Ватто «Савояр з бабаком» (1716) зображено юного флейтиста з тваринкою у ящику; у повісті «Художник» Тараса Шевченка роман «Андре Савояр» (1825) Поля де Кока читає головний герой; в Росії у першій половині XX ст. був популярним М. Савояров — шансон'є, композитор, поет і актор-мім; під назвою «Савояри» в Ленінграді діяла рок-група (1976–1992). Під час дослідження повісті ці асоціації створюють певне сугестивне тло рецепції.

⁷⁶ Про особливості зображення теми «Художник і Юда» в літературних творах пишуть О. Бровко [91, с. 154], А. Ткаченко [603, с. 186] та ін.

застосовано інший принцип). Савояра дратують невдалі спроби художнього вирішення образу, він бачить виправдання для себе в пошуках інших митців, зокрема згадує Леонардо да Вінчі: «...адже й великий Леонардо... тривалий час шукав типаж для образу Юди» [Там само, с. 13]. Савояр хоче виправдати відсутність власних свіжих ідей, проте геніальний італієць мав найбільші труднощі при створенні образу Ісуса, а не Юди. Як відомо, лик Ісуса так і залишився незавершеним, хоча майстер писав фреску 16 років [206, с. 263]. Сама проблема реальних прототипів для таких визначних образів обговорювалася ще за часів Відродження. Дж. Вазарі відтворює діалог між Леонардо та міланським герцогом про затримку в роботі над образами Христа і Юди. Митець сказав, що натури для образу Христа «він на землі шукати не хоче, але неспроможний підвестись у своїх думках так, щоб уявити собі красу і небесну грацію, які мусять бути властиві втіленому божеству», а для Юди, «скільки він не напружує свою думку, ніяк не може вигадати обличчя, що відповідало б образу того, хто після усіх милостей, які дістав, залишився душею таким жорстоким, що міг зрадити свого господаря і творця всесвіту» [107, с. 228–229].

Художнє осмислення створення знаменитої фрески є в романі Д. Мережковського «Воскреслі боги. Леонардо да Вінчі» (1900). Російський письменник подає детальний екфразис майже готового твору, але в ньому також бракує зображень облич Ісуса та Юди. Ми бачимо апостолів захопленими очима Джованні, учня Леонардо. Юнак відчуває, що на полотні зупинена найстрашніша мить на світі — «народження зла, від якого Бог має померти» [404, с. 49]. Постать Юди ще не написана повністю, лише окреслено контур тіла, але його «зсудомлені пальці стискають гаманець із срібляками» [Там само].

Мотив зради за гроші, притаманний образу Юди в різних художніх версіях, неодноразово звучить і в повісті Р. Іваничука. Однак український письменник осмислює образ Юди не так у біблійному, як у естетичному, філософському сенсі, що надає змогу розширити семантику образу. Погоджуючись із висновком В. Антофійчука про те, що «Іуда вітчизняних письменників — своєрідний вираз

завжди негативного ставлення української національної свідомості до феномена зради» [14, с. 23], наголосимо, що в українській літературі відображено надзвичайно складну палітру цього феномена. Наприклад, у вірші С. Галябарди «Сповідь Іуди» зрадник намагається захищатися, стверджуючи свою потрібність людству та закликаючи придивитися до інших апостолів: «А чом не подивитесь ви всім апостолам в вічі? / Чому не збагнете, що в кожного з них на умі? / Гадаєте, кожен із них срібляки ці не лічить? / І він би, як я цей цілунок, створити не міг?» [151, с. 19].

У повісті Р. Іваничука шансонетка Прімавера закликає Савояра побачити в Юді ще щось, окрім «традиції образу христопродавця»: «Людина — навіть коли носить тягар імені Юда, не задумана природою на незмінність... де ж бо знайдете людину цілком грішну або зовсім праведну?» [276, № 69–70, с. 20].

Зміни в ставленні до найскладніших образів біблійного сюжету є певними етапами для Савояра в осмисленні власної творчості: на початку твору він переймається лише мистецькою майстерністю — образ Ісуса символізує для нього не божественну любов, а високий рівень «виявлених уже можливостей» художника. Він не думає, для кого й для чого пише. Такі думки з'являться згодом, коли виникне почуття до Прімавери. Поки що для нього головним є культ творчості, навіть натурником для образу Ісуса він обрав художника Аполлона. Ім'я міфологічного давньогрецького бога, покровителя мистецтв у тексті з християнською символікою привертає особливу увагу. Власне, письменник деміфологізує життя «небожителя» Савояра, спонукаючи його спуститися зі свого «Олімпу», адже його майстерня дійсно розташована і над реаліями звичайних людей, і над масовим мистецтвом (це мансарда богемного кафешантану «Атлас»). У полоні свого міфу художник сприймає образ Юди в межах непорушної традиції: «Іскаріот протиставився Христові, апостолам і всьому чесному світові, гріх зради заслуговував тільки на осуд» [Там само, с. 13].

Вербально виражена традиція — осуд зрадника — закріплюється нанизанням варіантів візуального образу Іскаріота. Однак, малюючи образ

зрадника з уяви, художник наслідує те, що бачив у багатьох церквах і каплицях: Юда «знічений під поглядом апостолів, які вже вгадали в ньому майбутнього зрадника», чи «напівлежить відокремлений від товариства, розчавлений Христовою прозірливістю», чи «озлоблений відвернув голову від пасхального столу» [Там само, с. 13]. Однак ця відмежованість була подолана ще у фресці Леонардо да Вінчі, який створив оригінальну композицію. Попередники Леонардо, як зазначає Ст. Дзуффі, зображували Юду окремо від інших апостолів. Леонардо поєднує учнів Ісуса в чотири групи, кожна з трьох персонажів. Юда написаний поряд з Іоанном і Петром. Рух фігур зумовлений фразою Ісуса «Один з вас зрадить Мене» [201, с. 96]. Головний герой повісті Р. Іваничука також думає про композицію майбутнього полотна. Завершена ідея твору приходить до нього під час останнього сеансу з натурником для образу Юди. Художник намагається бачити в ньому тільки «ненависть меншовартого», натомість впізнає страждання Ісуса [276, № 71–72, с. 25]. Сповідь натурника відкриє згодом Савоярові, що малював він обличчя Ісуса і Юди з однієї людини, яка мріяла, та не змогла стати художником. Мотив двійництва, поєднання в одному образі несумісних якостей можна помітити в уже згадуваному романі Д. Мережковського стосовно образів Ісуса та Леонардо, але не Юди.

Знакові відкриття для себе Савояр робить за допомогою мистецтва. Скажімо, фігура Адоніса на розі Ринкової площі спонукала художника відмовитися від намагання написати Юду з уяви й пошукати для нього натурника: «Довго стояв перед скульптурою, мов безпорадна, заблукана дитина, бездумно вдивлявся у витвір невідомого митця, ніби побачив уперше, хоч минав його щодня. І стрепенувся від думки: ось перед ним безсмертний міф, який існує поза реальним життям, проте своїм існуванням розширює його й одухотворює!» [276, № 69–70, с. 15]. Скульптуру Адоніса можна вважати дороговказом особистих і мистецьких пошуків Савояра, бо найважливіші прозріння художника відбуваються біля цієї статуї, зокрема усвідомлення нещирості у власній творчості та кохання до співачки Прімавери [276, № 73–74, с. 26].

Дівчина стає музою Савояра. Дивлячись на неї, він відчуває особливе — божественне — натхнення для творчості. Провідні мотиви образу Прімавери — кохання, краса, подолання фальші в житті й мистецтві. Зрештою, саме вона допомагає знайти Савоярові «мистецький символ нового часу» [Там само, с. 27]. Своєрідним кодом для розкриття сенсу образу Прімавери є символіка однойменної картини С. Боттічеллі, відомої також під назвою «Весна», яку науковці за жанром вважають світською алегорією. Її загальне значення — «гармонія людини і Всесвіту, яка досягнута зусиллями розуму й духу, перемога інтелекту й краси над грубою силою і зброєю» [201, с. 86]. Остання позиція прямо пов'язана з трагічними видіннями воєнних жахів, які Савояр пророчо бачить у вигляді картин С. Далі, К. Гофера і О. Дікса (кров, мертве місто, окопи з тілами загиблих) [276, № 73–74, с. 21–22].

В уяві читача постає разючий контраст: гармонійний світ «Прімавери» і воєнні руїни. Мистецький символ нового часу — Марія Магдалина — сприймається як порятunek від жахів, адже вона «любов'ю перемогла мерзотність світу». Образ Марії Магдалини, написаний Савояром, увібрав красу «Прімавери» та скорботу «Пієти» С. Боттічеллі.

Інтермедіальний дискурс повісті «Смерть Юди» формується не лише алюзіями й асоціаціями з творами образотворчого мистецтва, а й зв'язками тексту повісті з усією творчістю Р. Іваничука, зокрема магістральною для письменника проблемою національного відступництва [172, с. 8]. Завершальний акорд теми Юди в цьому творі — такі слова: «В новій ері на тайну вечерю зідеться людство без зрадника, без яничара. На місці Юди за пасхальним столом сидітиме нова людина з образом Божим. А на полі крові виросте сад» [276, № 73–74, с. 28]. Мотив духовного яничарства, національного нігілізму звучить у творчості Р. Іваничука ще з його першого роману «Мальви». У вітчизняній літературі він вважається першовідкривачем цієї теми [568, с. 44]. У журнальній публікації повісті художнє трактування мотиву яничарства в мистецтві було доповнене статтею Ю. Лазебника «Національна гордість і дух яничарства» [348], де йшлося

про яничарство в реальному житті. Публіцистичні міркування на цю тему Р. Іваничук опублікував у статті «Духовне здоров'я і нігілістичний вірус» в журналі «Київ» [274].

Тема мистецтва в повісті Р. Іваничука «Смерть Юди» маніфестує художній варіант дискусії, все ще актуальної в українській культурі, про призначення мистецтва: образ митця в цьому творі має широкий філософський і біблійний контекст, йому притаманне стремління до ідеального в мистецтві, але, водночас, він заангажований громадянським обов'язком.

Літературознавці при вивченні літературних журналів звертають увагу переважно на вербальні тексти, а візуальні матеріали (ілюстрації, репродукції творів образотворчого мистецтва, фотографії) не залучають. Сучасні методи міждисциплінарних досліджень дають змогу прочитувати візуальні тексти як важливе джерело інформації, до того ж, як зауважує М. Мак-Люен, миттєве [382, с. 261]. Особливо цікавим для інтерпретації є варіант, коли в єдиному просторі представлені вербальні й візуальні тексти одного автора, наприклад, малюнки письменника чи проза художника, що значно розширює семантичне поле тексту й образу автора, горизонт сподівань читача, концептуальне сприйняття періодичного видання.

Проза митців, які розпочали займатися літературною творчістю, не залишаючи сфери образотворчого мистецтва, у літературних журналах здебільшого супроводжується візуальними матеріалами (репродукціями їхніх картин, скульптур), а також критичними статтями про їхню творчість. Так у просторі журналу поєднуються художній і нехудожній дискурси, вербальний та візуальний тексти, що впливає на виникнення нових смислів і семантичних відтінків. Простежимо особливості текстових конструктів, що виникли внаслідок медіакомбінацій творів художників, представлених у літературних журналах (на матеріалі прози художника М. Нечитайла-Андрієнка та скульптора В. Клокова).

З 1964 до 1977 р. журнал «Сучасність» надрукував сім оповідань М. Нечитайла-Андрієнка (1894–1982). Перша публікація — оповідання «Миші»

(1964, № 11) — була водночас і першою літературною спробою, яку, проте, журнал одразу поцінував як свідчення оригінального таланту. Оповідання супроводжувала коротка біографічна довідка, у якій М. Нечитайла-Андрієнка представлено як художника, що почав виставлятися в Петербурзі в 1915–1916 роках, де навчався в мистецькій школі. У роки еміграції працював декоратором у театрах європейських столиць. До інформації додано фотографію митця й репродукції двох робіт, які презентують його творчість у сфері предметного й безпредметного живопису та показують тематичні вподобання, а саме: урбаністика («Паризьке передмістя», 1954) і конструктивізм («Конструкційний простір», 1924).

Однак «Сучасність» у 60-і роки була журналом діаспори, до якого в Україні мало доступ обмежене коло читачів. Тому входження М. Нечитайла-Андрієнка в український культурний простір відбулося на початку 90-х років завдяки публікаціям у журналі «Всесвіт», який надрукував у січневому номері за 1990 р. статтю французьких мистецтвознавців Жан-Клода і Валентини Маркаде «Камерне мистецтво Андрієнка». У ній мовиться в основному про малярські твори Андрієнка, але лаконічно згадуються й літературні спроби художника. Тому нам видається зовсім не випадковим те, що для презентації феномена таланту М. Андрієнка автори статті скористалися цитатою з повісті М. Гоголя «Портрет»: «Він (художник. — Г. Б.) шукає і все знаходить сам у своїй душі, без учителів і шкіл, правил і законів, керований лише спрагою до вдосконалення, дотримуючись законів, які, можливо, йому й не відомі, йдучи тією єдиною дорогою, що її підказує серце» [386, с. 158].

До статті додано п'ять чорно-білих репродукцій («Профіль на березі моря». Олія. 1933; «Персонаж». Олія. 1975; «Натюрморт з годинником». Олія. 1931; «Голуб на вікні». Олія. 1932; «Рю Карпо». З циклу «Зниклий Париж». Олія. 1946) та вісім кольорових («Сценічний простір». Гуаш. 1925; «Персонаж». Олія. 1970; «Ярмарковий намет». Гуаш. 1933; «Композиція». Олія, колаж. 1922; «Рожеві плани». Олія. 1964; «Композиція». Олія 1924; «Персонаж». Олія. 1926;

«Композиція». Колаж. 1924). Візуальний ряд репрезентує тематичне та стильове розмаїття творчості митця, наочно показує кубістські прийоми в малярстві. Образ митця постає в іпостасі, що контрастує з реалізмом, який переважав у тогочасних літературних журналах, і викликає до нього додатковий інтерес як до художника-емігранта.

Літературну творчість художника в цій публікації атестовано як «літературне продовження живописного неореалістичного періоду», що зводить різні роди діяльності в спільне рецептивне поле. Загалом оповідання схарактеризовано як «картини сьогоденного чи вчорашнього буденного життя, привабливі манерою викладу, фактами, гострим гумором, властивим українській душі, гумором, що черпає з живлющого джерела творчості Гоголя» [Там само, с. 165]. Особливу увагу приділено притчі «Миші», яку названо найдовершенішим літературним твором М. Андрієнка. Стаття містить примітку про літературні спроби М. Нечитайла-Андрієнка в журналі «Сучасність», що створює умови для сприйняття творів різної семіотичної природи в спільному авторському контексті.

Мистецтвознавці Маркаде обмежуються визначенням у творі «Миші» жанрово-тематичних особливостей, які вони узагальнюють за допомогою поняття «притча про людство». Доречно конкретизувати це визначення аналізом композиційно-стильових ознак оповідання, зокрема мотиву фантастичної дружби наратора з мишею, якій він дав прізвисько Старий. Незважаючи на те, що дружба людини й миші в буденних обставинах сприймається дещо фантастично, автор оповідає цю історію, дотримуючись постулатів, за визначенням Маркаде, неореалізму. Він ліризує порушену проблему, надає їй філософського сенсу, позбавляє світ людиноцентризму: «Але поняття користи й шкоди, що міститься у всесвіті в цілому, безмежно ширше від нашого, з ним не співпадає, а часто й різко розходиться. Закони, спільні для існування всього, в цілому на стороні мишей, наперекір нам, підтримують їх і захищають. І тому миші живуть» [435, с. 16].

Відповідно композиція твору побудована так, щоб показати подібності між світом людей і мишей не тільки в плані фізіології, а й комунікації. Дивна дружба

обурює мишей, і мишача згряя починає переслідувати Старого, змушуючи його усамітнитися. З іншого боку, знайомі нашого оповідача також досить відкрито показують свою відразу до його симпатій.

Водночас комплекс проблем комунікації стосується не тільки спілкування чи розуміння, а й загалом існування. Якщо наратор спостерігає за звичками та способом життя мишей, то і Старий, вийшовши з підпілля, спостерігає не тільки за своїм благодійником, а й за простором кімнати згори, вилізши на штору; потім вивчає краєвид за вікном і, зрештою, вилазить по підвіконню назовні й охоплює поглядом необмежений міський простір: «Старий дивився на місто, і його маленька силуета дивно виглядала на цьому, не звичному для нього, тлі потягнених туманом домів» [Там само, с. 26].

Візуальні образи й деталі в цьому тексті помічені оком художника й узагальнені системним мисленням філософа. Цілком природними в оповіданні художника є міркування про зображення мишей в мистецтві, зокрема на картинах Босха. Так, рецептивний спектр асоціацій збільшується внаслідок алюзій з химерного світу Босха. Можна припустити, що живописний досвід конструктивіста, який ми спостерігаємо у візуальних творах митця, повною мірою присутній і в літературних текстах.

У 1994 р. журнал «Всесвіт» публікує три оповідання художника М. Нечитайла-Андрієнка «Лист з Авін'йона», «Три сорочки» та «У п'тьмі часу» [434]. Ці твори різні за сюжетом, але мають подібну структуру просторово-часових відносин. Дія відбувається у Франції, у різних місцях, обов'язково чимось примітних, іноді таємничих. Автор зображує міста, замки, площі, вулички, приміщення в теперішньому часі і зворотній перспективі: він «бачить» їх і в момент оповіді, і у віддаленіші часи — панування Риму, розквіт середньовіччя, XVII чи XVIII ст.: «Тепер я пересунувся по нитці часу не в галло-римську добу, як то було в сільській крамниці, а припускаю, в середину XVIII століття» [Там само, с. 108]. Окрім того, описи багаті як на мальовничі деталі, що оживають в уяві

читача, так і на коментарі митця, який звик мислити просторовими, пластичними образами.

Оповідь ведеться від першої особи, у ній відчувається логіка художника-конструктивіста⁷⁷, здатного за часткою відновити ціле. Прикладом можуть бути роздуми про фрагменти римської архітектури: «Захоплює впевненість і уявна легкість, з якою майстер працював в такому неподатливій матеріалі, як мармур і камінь. Так, начеб камінь піддавався легко долотові, не виявляючи спротиву. На всьому видно повне володіння майстра своїм матеріалом. Після двох тисяч років ми відгадуємо задуми скульптора, різьбяра в камені, його композиційний план, чи то в загальній розміщенні фігур, чи в деталях — бганнях одягу, орнаменті, який часто, виходячи з листків і рослин, набуває майже абстрактних форм» [Там само, с. 96–97]. В іншому епізоді наратор мимохідь помічає, як архітектор за видом і способом виготовлення масивних сходів розпізнав, що вони набагато старіші від споруди, в якій знайдені.

Водночас оповідач не лише цінує майстерність, але й розпізнає емоційну глибину, сенс творінь мистецтва: «На всьому відбита печать статечності і поваги, в усьому виявляється надзвичайне чуття пластики. Неначе б кожний відламок скромно, з гідністю, промовляє до нас: *Civis Romanus Sum* (я римський громадянин)» [Там само, с. 97]. Матеріальну культуру художник сприймає особливою формою пам'яті: «...країна має свою пам'ять, відмінну від писаної історії, де говориться лише про події великої ваги; усні перекази передаються з покоління в покоління навіть тоді, коли подія вже втратила будь-яке значення» [Там само, с. 107].

Окремий замок, будинок або якісь предмети інтер'єру автор бачить в єдності з навколишнім простором, тому вловлює їхню сутність, зазвичай приховану від непрофесійного погляду: «Меблі чи речі, які ми розглядаємо в

⁷⁷ На думку В. Поповича, М. Нечитайло-Андрієнко — один із небагатьох авангардистів, які змогли проявити себе в різних стилях — кубізмі, конструктивізмі, сюрреалізмі, постімпресіонізмі, абстракціонізмі, а також модерністському театральному мистецтві [495, с. 115].

музеях, уже відірвані від природного для них оточення, вони ніби позбавлені умов свого нормального існування. Їх помістили в чуже для них середовище, розмістили так, щоб їх можна було оглядати, виставили на показ. Тому-то від них і дихає музейним холодом. Цей же салон якимось дивом уникнув натиску часу, тут усе залишалося на своїх місцях, зрослося, зжилося з оточенням» [Там само, с. 108].

Від думок про природність житла людини автор звертається до природного середовища. Він зазначає, що сучасний стиль життя, технічні відкриття змінили селянський побут і вже немає потреби тримати в господарстві коня як тяглову силу. Проте роздуми художника позбавлено утилітарності. Він сприймає цю проблему в гуманістичному, моральному контексті: «Стародавні люди вважали, що кінь має здібність мислити. Його благодетельний вплив на психіку людини поза сумнівом. Коні були ніби символом довір'я, ясності, готовності до самопожертви. Французькою мовою слова *cheval* (кінь) і *chevalier* (лицар) свідчать про їхній нерозривний зв'язок» [Там само, с. 110].

Літературну публікацію супроводять репродукції живописних робіт Михайла Андрієнка⁷⁸: «Автопортрет» (1937), краєвид з циклу «Зникаючий Париж» (1956), макет декорації (1925), «Конструкція» (1929), які є свідченням тематичної та стильової єдності прози та живопису М. Нечитайла-Андрієнка.

«Живописна тема» підхоплена в журналі наступною публікацією — розділами з роману Дж. Геллера (1923–1999) «Ви тільки подумайте!», який присвячено життю й творчості Рембрандта. З одного боку, роман сприймається як засіб стилістичного контрасту до оповідань М. Нечитайла-Андрієнка, оскільки написаний у дусі «чорного» гумору, а з іншого — текст Геллера поєднується з оповіданнями М. Нечитайла-Андрієнка багатоконпонентною структурою хронотопу. М. Нечитайло-Андрієнко поєднав у своїх творах минуле й сучасність

⁷⁸ Різницю між творами різних видів мистецтва започаткував автор. Літературні він підписував повним ім'ям «Нечитайло-Андрієнко», живописні — скороченим «Андрієнко» [495, с. 115].

Франції, Дж. Геллер — Афіни часів Аристотеля й Платона, Амстердам Рембрандта та Америку XX ст.

У журнальних публікаціях, які стосуються М. Нечитайла-Андрієнка, є також візуальний ключ до рецепції його творчості. У журналі «Сучасність» — це фотопортрет, у «Всесвіті» — репродукція «Автопортрета» (1937), яка присутня в обох публікаціях [386, с. 158; 434, с. 95].

Разом з тим у просторі літературного журналу є й вербальний образ для позначення багатогранного таланту М. Нечитайла-Андрієнка. Це назва новели бельгійського письменника Ж. Нело «Майстер» (Всесвіт, 1994, № 11–12, с. 79–94), яку розміщено перед його оповіданнями: талановитих митців здавна називають майстрами.

Метафора «майстер», традиційна для маркування багатогранного таланту митця, з'являється також у журналі «Київська Русь» (2007, № 9), у блоці матеріалів, присвячених скульптору В. Клокову (1928–2007) — заголовок «Майстер»⁷⁹ має нарис І. Гільбо про нього [159].

У нарисі багато реальних фактів із життя В. Клокова, але текст приваблює не тільки особистістю персонажа, вправним наративом автора, цікавими деталями, а й відчуттям радості, що об'єднує усі твори митця: скульптури, оповідання й мистецтвознавчі есе. І. Гільбо визначає це почуття в найвищому емоційному регістрі — «захоплення природою і біль за неї» [Там само, с. 150].

Вербальний текст нарису супроводжується візуальними доповненнями: фотографіями самого скульптора, його робіт і цитат з його записів на окремих врізках. Макетування об'єднує візуальні та вербальні матеріали в цілісний текст. Так, на розвороті [Там само, с. 148–149] до основного матеріалу — нарису — додано дві фотографії скульптора В. Клокова різних років і дві врізки з вербальним текстом. Фотографію чоловіка статечних років з просвітленою

⁷⁹ Нарис І. Гільбо, нотатки і оповідання В. Клокова надруковано в журналі «Київська Русь» російською мовою. Переклад українською мовою наш. — Г. В.

посмішкою (образ філософа, який не зважає на суєтне) доповнює біографічна довідка про художника. Набір офіційних відомостей індивідуалізовано нотаткою про пристрасть Клокова ходити в походи на байдарках. На іншому фото — митця зображено на тлі його творів: скульптура коня (на другому плані) і вершник (ближче до художника). Композиційного завершення розвороту надає цитата з нотаток Клокова: «Імпульсом до виникнення твору мистецтва є бажання втілити в життя ідеал. А диханням мистецтва завжди була жива радість захоплення красою Божого світу. Я б сказав, що мистецтво — це висловлення вдячності Богу за досконалість створеного ним...» [312, с. 149].

Художнім втіленням теоретичних роздумів художника можна вважати етюд «Вечір», який цілком заслуговує на додавання романтичної назви «пейзаж душі». Красу природи автор бачить у живописних деталях і втілює в поетичних образах: «Був тихий серпневий вечір. Сонце заховалося вже за прибережними деревами, і тільки де-не-де його золоте проміння ще просвічувалося крізь густе листя. Крони дерев чітко відбивалися в нерухомій воді, ніби в темному дзеркалі, і тільки байдарка, безшумно ковзаючи, залишала в темній воді світлі смуги, що навскоси розбігалися від її носа» [Там само, с. 150]. Своє захоплення супутниці скульптора висловили піснею «Аве, Марія»: «Чутно було, як звуки тихої пісні, відбиваючись від поверхні води, далеко розносилися над річкою, як буває лише над тихою, вечірньою водою. Серце наповнювалося солодкою знемогою. На душі було так добре, немовби я все життя чекав цієї миті і, нарешті, дочекався. Здавалося, що немає, і ніколи не було на землі ніяких війн. Не було ненависті й страху...» [Там само]. Візуальні образи етюд (зауважимо типове для художника визначення жанру) доповнюються звуковими: звук крапель, що падають з весел — пісня — і (зовсім несподівано) оплески. Це до захоплених художників приєдналося зо два десятки рибалок. Ремарка автора виявляє його характер: «Здивувало те, що аплодували вони цілком серйозно, без будь-яких вигуків і глузувань, нібито це було звичне для них явище» [Там само].

Світ природи, її справжність і досконалість — головні теми скульптур майстра, що видно на прикладі композиції з дерева «Ранок» (дівчинка і рись): «...казка про ідеальний світ ідеального спокою, світ, у якому дівчинка і рись — хижак, якого неможливо приручити — просто співіснують, пов'язані, напевно, тільки світосприйняттям художника» [159, с. 155].

Таке ж відчуття природи ми бачимо в оповіданнях В. Клокова «Королева» і «Кіносеанс на кораблі». Здавалося б, скульптор як представник статичного, за Г.Е. Лессінгом, виду мистецтва, надасть перевагу багатослівним описам, однак літературні тексти сповнені динаміки, контрастних сцен, пластичності простору.

Експозиція оповідання «Королева» стисло окреслює місце й час випадку, який кардинально змінив життя підлітка Славка. Спочатку ми поринаємо у відчуття безтурботної радості, що переживає хлопчик сонячного недільного ранку. Перший абзац оповідання, окрім спектра відчуттів Славка, містить влучні зорові й тактильні деталі, які так природно помітити скульпторові: «Славко відкрив очі і побачив на білій стінці оранжево-рожевий, ніби пухнастий, відблиск ранкового сонця. Мріючи в ліжку, відчуваючи голим тілом затишне тепло чистих, випрасуваних простирادل, він не поспішав уставати» [312, с. 163]. Відчуття затишку від чистої білизни тут не є декоративним елементом, бо саме випраним простирадлам належить фатальна роль у драмі, що дуже стрімко «накриє» нашого героя.

А поки він прагне купатися в сонці, тому мчить на дах свого п'ятиповерхового будинку. Проте весь дах виявляється завішаним щойно випраними простирадлами, які затуляють весь краєвид. Цікава деталь: раніше білизна також тут сохла, але висіла в іншому місці і не заважала. Хлопець хоче перевісити мотузку, і тут стається непоправне. Мотузка падає разом з простирадлами. Зав'язка психологізована, бо Славко одразу відчуває докори сумління: він не хотів бешкетувати, він тільки прагнув ще повніше відчути радість життя. Дія розвивається стрімко: одразу з'являється дівчина, що розвісила білизну. Славко вже передчуває покарання, бо порівнює її з Немезідою.

Психологічно ситуація ускладнюється, бо ця дівчина подобається Славкові, однак автор дистанціює героя від предмета його захоплення словами: «Славко навіть вирішив, що закоханий у неї». Трохи далі автор пояснює, що тоді хлопець мав позірне уявлення про кохання.

Славко не знає імені дівчини, але знає, що її прозвали у дворі Королевою, бо мала гордовиту поставу й викладену короною русяву косу на красивій голові. Контрастна ремарка: Королева служила хатньою робітницею в поміщиків з п'ятого поверху, але, як видно, зовсім не рід її занять визначає реакцію мешканців будинку. Ми бачимо дівчину очима Славка: «Всі її рухи здавалися йому на диво зграбними й вільними, вони плавно перетікали одні в інші, ніби в молодого оленя» [Там само, с. 165]. Через ці та інші відчуття хлопця автор зображує його як ліричну й дуже вразливу особистість, тому його чуттєві реакції на все, що з ним відбувається, сприймаються переконливо.

Вербальний текст на цих сторінках у журналі доповнюється візуальним текстом: фотографією барельєфа зі сценою полювання на дикого кабана, остеронь якого стоять олені з оленями. Пластичне втілення пристрасті мисливців отримує свій аналог в оповіданні: Королева щосили відшмагає Славка ремнем. І це зовсім не по-королівськи. Невідворотність, але водночас і природність покарання передається порівнянням: просити її припинити було однаково, що просити грозову хмару перестати бити блискавками.

Ситуація була б банальною, якби не психологізований наратив. Славкові болять не тільки удари ремнем, а й те, що він не може пояснити, що все трапилося випадково, без злого наміру. Королева, яка шмагає його без натяку на співчуття, зрештою його жаліє і пояснює йому причину своєї злості: вона прала до півночі, сподіваючись вихідний провести з родиною в селі, а він не тільки перевів її працю, але й позбавив цих відвідин. Після покарання Славка втішає те, що в її очах він побачив до себе співчуття. Коли весь двір довідався, що сталося, вона була єдиною, хто повірив хлопцю.

Клоков постає в цьому оповіданні вправним наратором: ключову подію — побиття ременем — зображено в рецепції кількох персонажів: Славка, самої Королеви, її подруги Наталки, бабусі Славка, зрештою всіх жінок двору. Рецепція Славка є у творі найдетальнішою, окрім того її подано в різних стилевих регістрах. Спочатку він все сприймає як трагедію (пригода тривала півгодини, але хлопчику здалося, що минуло півжиття), потім з'являється певна театральність (Славко отримує можливість підслухати, як Королева розповідає історію Наталці й щиро зізнається, що побачила в ньому зовсім не бешкетника). Згодом автор дистанціює Славка від події за допомогою кінофільму «Безприданниця»: хлопець забуває свою образу, співчуваючи Ларисі, — він би її ніколи не заставив страждати, кинув би шубу в багнюку, щоб вона пройшла по ній... Але: «не було ні багнюки, ні соболиної шуби, а єдина красуня, яку він знав, іще вчора відшмагала його ременем» [Там само, с. 173]. Опосередковане застосування кінематографічної алюзії створює в оповіданні іронічний підтекст.

Епізод про перегляд кінофільму — один з найвиразніших засобів інтермедіальності у творі. В оповіданні обмаль інтермедіальних цитат чи алюзій, але є інтермедіальні трансформації: більшість образів мають візуальні деталі, опису яких притаманна живописність і пластичність. Скажімо, картина травневого ранку постає перед нами спочатку через типові образи-знаки: сонце, ластівки в небі, аромат бузку. Потім автор вдається до індивідуалізованих образів, які зображуються через погляд, слух чи дотик Славка: невимовно радісно на душі, тому що перший день канікул; дах будинку має метафоричну назву — солярій; затишок на даху створює гудіння вітряка. Коли відбувається «катастрофа», хлопець із жахом помічає, що у світі нічого не змінилося: літають ластівки, пахне бузок, «вітряк і зараз тихо гудів у веселому мерехтінні різнокольорових крил».

Картинним є образ білих простирадл: вони білі, ніби лебеді. Водночас певна стереотипність образу стирається емоційністю сцени: простирадла падають на асфальт не як-небудь, а сумно. Погляд хлопчика фіксує різючий контраст між чистою білизою і брудним, у масних плямах, асфальтом.

Інша трансформація вербального тексту пов'язана з театральністю. Славко хоче помилуватися краєвидом, потішитися відкритим простором, але яри, сторічний дуб на острові посеред яру, далекий лісопарк у ліловій імлі — усе це затуляють простирадла, ніби завіса в театрі перед початком вистави. І ось завісу «піднято» (у випадку Славка — зрізано разом із мотузкою), і вистава відбувається в темнуватій кухні.

Вербальний образ у Клокова-письменника органічно пов'язаний із контекстом, тобто в літературній творчості він керується тими ж принципами, що й Клоков-скульптор у мистецькій: «Я люблю скульптуру за її сутність — сутність чарівного предмета. Люблю за те, що вона не тільки здається, але і є, що її можна обійти з усіх сторін, можна відчутти щільну, напружену поверхню форми, люблю за диво гри світлотіні на ній зі зміною сонцестояння, люблю за її первісне призначення — утверджувати у світі ідеал... скульптура створюється з міцних матеріалів, вона — послання в майбутнє, і тому виконує особливу місію. Я люблю скульптуру за її мужність, за ощадливість засобів, якими вона оперує, за взаємодію з простором» [Там само, с. 158].

Можна припустити, що в оповіданні «Королева» митець створює скульптуру не з олова чи дерева, а зі слова. Головна героїня без імені — Королева — зображена як ідеал природної краси. Автор милується нею травневого ранку, коли сонячні промені чіпко вихоплюють її постать із зеленової імлі, вгадує обриси її фігури в темряві, коли вона повертається з подругою з кіносеансу, співчуває їй — заплаканій і стурбованій — під час першого воєнного бомбардування. Вона така ж реальна для Клокова, як і його скульптури.

З-поміж авторських інтермедіальних стратегій В. Клокова зауважимо такий різновид, як відношення образу до простору, що його оточує. Як підкреслюється у вищенаведеній цитаті, митець любить скульптуру за взаємодію з простором, що загалом є професійною ознакою скульптора. Однак подібний прийом спостерігається і в прозі Клокова. Його оповідання «Королева» має епіграф: «Усі ми родом зі свого дитинства». Тобто автор свідомо встановлює для читача

ширший контекст (простір) сприйняття — дискурс літератури про дитинство. Дитинство Клоков трактує як особливий світ, якому протиставляється світ дорослих. Тема ніби не є основною в оповіданні, але автор послідовно звертається до неї й розкриває її з різних сторін. Досить згадати, що Королеву він бачить у своєму дитячому середовищі, даючи їй на вигляд років шістнадцять: «У всякому разі, до чужого Славкові світу дорослих вона в його уяві ще не належала» [Там само, с. 165]. Проте коли вона зв'язує його, щоб покарати, він бачить її старшою, чужою, бо від неї віє небезпекою. Перегляд кінофільму «Безприданниця» спонукає Славка зрозуміти, що «до того дорослого життя, яке показують у кіно, де буває таке відчайдушне кохання, йому ще ой як далеко». Знову ж, ця рефлексія підлітка про доросле кохання не випадкова: вона по-іншому освітлює його почуття до Королеви, бо раніше він вважав себе в неї тільки закоханим. Тепер хлопця з нею пов'язують віра в справедливість, співчуття, здатність прощати — це цінності, які постійно озвучуються у творчості Клокова засобами різних видів мистецтва.

Тема світу дорослих в бінарних опозиціях «інстинкт — ідеал», «насилля — милосердя», «жорстокість — співчуття» ще виразніше звучить в оповіданні «Кіносеанс на кораблі». З попереднім оповіданням текст пов'язаний епізодом перегляду кінофільму «Безприданниця», при чому наратор «впізнає» фільм уже під час сеансу й пригадує, що бачив його до війни. У «Кіносеансі...», порівняно з «Королевою», кардинально інший хронотоп: океан, сім місяців китобійного промислу⁸⁰, почуття «неандертальця, чиє серцебиття збільшується тільки від фізичного навантаження» [Там само, с. 175]. У першому абзаці створюється унікальний, можливий тільки в цю мить, у цьому місці, хронотоп: «Пізно ввечері раптом зібралися крутити фільм. Екран, розтягнутий на великій рамі, встановили прямо на палубі. Його світлий прямокутник тихо погойдувався разом з кораблем

⁸⁰ Виникає перегук з філософською проблематикою «Мобі Діка» Г. Мелвілла.

серед незнайомих сузір'їв південного неба, здавалося, що зорі пологими дугами рухаються над океаном» [Там само].

Проте якщо подієва частина оповідання відрізняється, то психологічний компонент схожий. Автор виражає відчуття свята: всі радіють, бо судно повертається в порт. Живописна інтерференція виразна й достовірна: з палуби корабля здирають дошки робочого покриття і кидають їх у хвилі океану. Вони плывуть за кораблем як живий шлейф.

Гомодієгетичний наратор спочатку зосереджений на власних відчуттях. Автор фіксує його байдуже ставлення до сеансу, бо зазвичай на китобійні судна потрапляють фільми невисокої художності. Чоловік дивиться інший фільм, той, що йому показує природа. Він захоплено розглядає сузір'я Південного Хреста і сприймає його як частку системи світової гармонії: «Вона настільки досконала в усіх своїх пропорціях і конструктивних зв'язках, що мимоволі переконує в існуванні якогось єдиного, світлого й всемогутнього розуму-творця і здається знаком від нього» [Там само].

У цьому творі, як і в попередньому оповіданні та репродукціях скульптур Клокова, втілено мотив протиставлення досконалого світу природи й конфліктного, суперечливого світу людей.

Поступово тиша, що запанувала на палубі, привернула увагу персонажа, і він почав дивитися кінофільм. Читач журналу має змогу порівняти дві рецепції — дитячу й дорослу — у різних оповіданнях. Вони обидві романтизовані та стосуються світу почуттів. Якщо Славко усвідомлює свою віддаленість від складного життя дорослих, то китобійник радіє тому, що він і інші матроси здатні співпереживати наївній екранній дівчині. Водночас сама рецепція кінофільму не є наївною: персонаж усвідомлює умовність мистецького перевтілення й висловлює вдячність акторці за те, що її гра спонукала його душу до «воскресіння».

З іншого боку, автор наголошує, що фільм благодатно вплинув на глядачів, бо вони дивилися його під гармонійним зоряним небом. Ми переконуємося в цьому, бо в оповіданні з'являється епізод спілкування з акторкою Алісовою,

виконавицею ролі Лариси, не в природному, а в мистецькому середовищі — майстерні скульптора Рапая: «Ми пили чай, і мені все пригадувався освітлений зорями екран і вона у своїй зірковій ролі. Душа наповнювалася вдячністю. Було добре-добре і до сліз чогось жаль...» [Там само, с. 176].

Природа як досконала гармонійна система відіграє надзвичайно важливу роль у творчості В. Клокова. У просторі журналу це символізують репродукції скульптур Клокова. Зокрема, фінальна сторінка оповідання «Кіносеанс...» корелює із зображенням скульптури хлопчика з оленем. Окреслення спільного простору відбувається за допомогою стрічки-ліани. Цей візуальний образ — ще один наратив митця про єдність людини та природи.

Фотографії скульптурних композицій «Викрадення Європи», «Афродіта і Діоніс», бюста О. Пушкіна, скульптур «Гімнастка», «Ярославна» тощо є самотійним наративом творчості В. Клокова, який цінується мистецтвознавцями дуже високо: це була «роденівська традиція ліплення, з акцентом на чуттєву романтичність в станкових творах і експресивно-героїчний пафос у монументальних» [256, с. 18]; «непорушна єдність етичних та естетичних ідеалів, “категоричний імператив”» ставить майстра на провідне місце в скульптурі другої половини ХХ ст. [Там само, с. 22].

Блок матеріалів, присвячених творчості скульптора В. Клокова, у просторі літературного журналу отримує додаткові вектори для інтерпретації. Один із напрямків — геокультурні цінності. Вересневий номер журналу «Київська Русь», у якому вміщено прозу В. Клокова, має назву «Stop_Європа». Візуальним образом обкладинки є фотографія фрагмента скульптури В. Клокова «Викрадення Європи». Цей фрагмент ми бачимо на обкладинці, першій, другій і п'ятій сторінках журналу: ймовірно, як символ заперечення тоталітарного світу, у якому пропонується вибір «з одного варіанту». Сучасна ліберальна модель світу обстоює плюралізм думок і свободу вибору, а викрадення прекрасної Європи Зевсом у образі бика є метафорою насильства в ситуації без вибору. Фотографія скульптури повністю надрукована в тексті нарису І. Гільбо про майстра, а поряд з

фотографією — цитата з нотаток В. Клокова, де він пише про роль Античності в житті сучасної людини: «Античне мистецтво — позачасове, воно не тьмяніє. Античний світ у моєму розумінні служить зразком у трактуванні людини, через його призму я хочу дати людям орієнтир у нинішньому житті, звернути їхні погляди до ідеалу, до прекрасного...» [312, с. 161].

Д. Стус пояснює гасло «Stop_Європа» якраз у контексті свободи вибору: «Не в сенсі — Геть від Європи, а в сенсі: Увага, окрім західної культури й традиції, існують ще й інші цивілізації, на розламах яких споконвіку існує наша країна. А тому, поспішаючи на Захід, не слід забувати і про культури наших сусідів...» [584, с. 6]. Редакторська колонка спрямовує читача до осмислення культури мусульманського Сходу й критичного сприйняття радянського минулого.

Переважна частина редакційних колонок (а вони є в кожному номері журналу) має нейтральний тон, а вереснева — пронизана іронією, що місцями переходить у сарказм. Її стиль виділяється ще й тому, що в номері практично немає матеріалів сатиричного змісту. Іронічно марковані слова привертають увагу читача, прагнуть розбудити байдужого чи легковажного. Відсутність осмислення в Україні пройденого шляху й усвідомлення зроблених помилок обурює автора, а створювана культурна модель у суспільстві — «європейсько-сарматський гібрид із невеличким серпом і молотом бодай у лівому нижньому кутику» — спонукає до протидії [Там само, с. 5].

Тематичні домінанти й аксіологічний комплекс творчості В. Клокова можна інтерпретувати як варіант інтелігентного спротиву ідеології серпа й молота, прихильники якої ставились до художника з підозрою: його роботи завжди приймалися прохолодно [159, с. 153], а перша персональна виставка відбулася, коли художникові було вже сімдесят років [313, с. 6]. Тому його заняття спортом, ходіння на байдарках та китобійний промисел сприймається як пошук простору для життя й творчості — вільного, відкритого, не спотвореного партійною ідеологією.

У цьому підрозділі розглядалися вербальні тексти, створені художниками, однак може бути й зворотний процес: коли письменник береться за пензель, шукаючи нових засобів для висловлення невимовного. Системно творчість українських письменників-художників міжвоєння досліджує в монографії Н. Мочернюк [418], проте вивчення в цьому аспекті доробку сучасних письменників, зокрема Г. Штоня [58], М. Ткача [344], Ірен Роздобудько [65] та ін. реалізується здебільшого на рівні статей.

Висновки до другого розділу

На основі дослідження формально-змістових особливостей літературних видань створено теоретичну модель сучасного літературного журналу як інтермедіального тексту. Висвітлено бачення моделі як засобу виявлення особливостей певного об'єкта, інтерпретації його систематизованих ознак (Н. Астрахан, Дж.А. Міллер, Є. Фарино).

Під теоретичною моделлю сучасного літературного журналу як інтермедіального тексту розуміємо багаторівневий ієрархічний конструкт із нелінійною послідовністю вербальних і невербальних текстів, які взаємодіють у дискурсивному просторі. Об'єктом дискурсивного простору є журнал як текст, а суб'єктами — колективний автор (автор тексту, редактор, художник, верстальник та ін.) і читач.

Теоретична модель літературного журналу конкретизується за допомогою окреслення конфігурацій метафоричних моделей, а саме: палімпсесту, полілогу, лексикону, літопису й колажу. Для визначених метафоричних моделей характерне активне використання візуального матеріалу, надання йому самостійного значення. Оскільки перетин меж медіа вважається основоположною категорією інтермедіальності (І. Раєвські), то основним критерієм для визначення метафоричної моделі вважаємо тип зв'язку між художнім і нехудожнім дискурсом: узгодження, доповнення, конфлікт.

Інтермедіальний дискурс літературного журналу значною мірою формується текстами про мистецтво. З великої кількості різножанрових творів про мистецтво обрано й проаналізовано зразки роману про художника як такі, що надають змогу відстежити й визначити найпродуктивніші типи інтермедіальності в просторі літературного журналу, зокрема інтермедіальні переміщення, медіакомбінації та інтермедіальні референції. Зіставлення журнальної і книжкової форм публікацій роману про художника (С. Ласкін, М. Слабошпицький) уможливило розширення різновидів інтермедіальних переміщень: публікація твору в літературному журналі має свої особливості і трактується як різновид інтермедіальних переміщень. Тип медіакомбінації в літературному журналі представлено: на рівні художнього дискурсу: вербальний текст роману про художника — іконічний текст творів художника; на рівні зв'язків художнього й нехудожнього дискурсів: фікційний вербальний текст роману про художника — нефікційний вербальний текст мистецтвознавчого чи літературознавчого змісту; на рівні зв'язків нехудожнього й художнього дискурсів: вербальний текст мистецтвознавчого чи літературознавчого змісту — іконічний текст творів художника. Усі випадки поєднують тексти різних авторів, а отже, моделюють образ колективного автора журналу.

Зауважено, що в літературних журналах друкують літературні твори професійних художників. Тексти «художника, який пише прозу» публікуються здебільшого разом з репродукціями його творів образотворчого мистецтва і становлять різновид зв'язків на рівні художнього дискурсу різножанрових творів одного автора.

Основні спостереження та висновки, викладені в Розділі 2, висвітлено в публікаціях авторки [див.: 44; 45; 51; 55; 57; 59; 62; 68].

РОЗДІЛ 3. ПАРАМЕТРИ ТЕОРЕТИЧНОЇ МОДЕЛІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ЖУРНАЛУ: ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ

3.1. Основні локальні та темпоральні координати журналу

Текстові інтермедіальні стратегії в журналах «Київ», «Дніпро», «Сучасність» та ін. репрезентують важливі естетичні й соціокультурні зміни сучасного буття. Простежимо в журнальному просторі, як інтермедіальність впливає на змістові й формальні домінанти топосу села й топосу міста, втілення проблеми провінціалізму, зображення образу покоління та образу Іншого. Визначені теми належать до важливих маркерів розвитку української літератури й, розпочинаючи з епохи модернізму, викликають у дослідників підвищений інтерес, проте з огляду на специфіку журналу як літературної форми потребують системного осмислення.

Обираючи для дослідження оптику топосу, керуємося напрацюваннями Е.Р. Курціуса, який у праці «Європейська література і латинське Середньовіччя» (1947) визначає топос у найзагальнішому плані як «наголошення неспроможності належно дотримуватися матеріалу» і як літературний прийом — «штамп, кліше, які можна використовувати в будь-якій літературній формі» чи «сферах життя, які література могла охопити й формувати» [347, с. 81–82], тобто і в такій літературній формі, як журнал. Ураховуємо також позицію сучасного літературознавства, що пов'язує топос із риторичною традицією як тематичну категорію, «готову риторичну формулу, схему побудови думки, стереотип метафоричного висловлювання (“весь світ — театр”）」 [91, с. 149], де топос розглядається насамперед як аргумент, і з теорією мовної комунікації, де увага прикута до його структури й ампліфікативної практики [596, с. 356]. Комунікативний аспект функціонування топосу особливо цікавий для нашого дослідження, бо, за слушним спостереженням Я. Абрамовської, таке «розуміння

топосу як чогось спільного для багатьох текстів, багатьох цілей і багатьох користувачів» передбачає компаративне зіставлення літератури з іншими сферами діяльності людини, зокрема й мистецтвом [Там само, с. 368–369]. Тому слідом за Я. Абрамовською розуміємо під топосом складник тексту (певна мовна формула з можливістю підставлення нових елементів) й одиницю репертуару (група топосів, сконструйованих на спільній образній основі) [Там само, с. 355–363].

Матеріалом для дослідження обрано повість Г. Штоня «Пастораль» (1988)⁸¹ та роман Л. Голоти «Епізодична пам'ять» (2007)⁸², які дають змогу простежити «внутрішню динаміку» у зв'язках топосу села й топосу міста в просторі літературного журналу.

Осмислення топосу села розпочинаємо з повісті Г. Штоня «Пастораль». Творчість письменника неодноразово ставала об'єктом наукових розвідок (Я. Голобородько, В. Кузьменко, О. Леоненко та ін.), проте в інтермедіальному аспекті спеціально не розглядалася, хоча передумови для такого підходу, на нашу думку, є. З-поміж них — різнобічний талант Г. Штоня, відомого не лише як майстер слова, а й пензля, і важлива роль взаємодії видів мистецтва в образній структурі твору.

Назва повісті зумовлює певну матрицю сприйняття. Відомо, що пастораль вважається різновидом буколічної поезії (разом з еклогою, ідилією та ін.) і визначається як «невеликий за обсягом художній твір, де мовиться про цноти сільського життя на лоні природи, підкреслюється стилізація простоти» [474, с. 539]. Повість відкривається «клубком» пасторальних мотивів, зокрема, зображується контраст між міською спекою й «затінком безлюдних сільських вулиць», усталене для пасторалі ще з античних часів протиставлення морально чистого села розбещеному місту, утвердження чарівливості природи, гармонійності світу почуттів простої людини тощо [475, с. 270]. Проте читач в подальшому матиме нагоду переконатися в ілюзорності такої ідеалізації. Село у

⁸¹ Перша публікація в журналі «Київ» у 1988 р. (№ 4).

⁸² Перша публікація в журналі «Київська Русь» у 2007 р. (№ 4).

творі Г. Штоня далеке від ідилії, його жителі насторожено ставляться навіть до свого колишнього односельця Стаха, який тепер живе в столиці й має чужий для них фах журналіста.

Головний герой — журналіст Стаха — на початку твору в опозиції село — місто підсвідомо симпатизує сільським образам: навіть машини біля міністерства нагадують йому «юрмиська возів навколо мурованого млина їхнього села». Водночас автор визначає своєму персонажеві місце поза цим протистоянням, імовірно, для того, щоб його погляд набув ознак певної відстороненості, здатності в знайомих фактах сільського життя побачити позачасове, вічне. Одним із способів такого дистанціювання є мистецькі вподобання героя: «... у зір увійшло високе, кольору вицвілих волошок, небо. Краєм ока Стах вловив у ньому грифонів над прямокутниками наріжних колон музею. Обігріті невидимим за будинками сонцем, грифони дивилися поверх дахів у зовсім інші, далекі часи, де камінна європейська історія і спогадкові видіння села не перепліталися» [683, с. 38].

Образи грифонів відіграють у думках Стаха важливу роль: «незворушні й загадково потворні» вони переконують його в невідкладності поїздки в рідне село, а потім підштовхують до виявлення ілюзорності уявлень про село. Статичні й величні фігури фантастичних крилатих створінь контрастують з убогим сільським ландшафтом: «Внизу лежало його село. Невідь-звідки й чому в думки про нього раз по раз потрапляли вчорашні грифони, погляд яких сягав тепер саме сюди, на миршаве плетиво вулиць, підтримуваних чорною бадиллякою ґрунтової дороги» [Там само, с. 39]. Картина, створена за допомогою зневажливих і грубуватих образів, готує читача до сприйняття не ідеалізованого, а критичного зображення села, хоча для пасторалі характерне саме ідилічне зображення замкненого простору [594, с. 433]. У повісті Г. Штоня село асоціюється не з ідилією, а з тяжкою працею. Такий образ формують думки Стаха про красу, що виникають від зіставлення образів міських і сільських жінок: «Зрештою, що таке власне краса? Хіба Афродіта була не такою ж? В уяві постало поле з низько

зігнутими постатями жінок... Чому ці грубі пози ніким не увічніювались?» [683, с. 38]. Для осіб, що бачать тільки оболонку краси, та й ту перетворюють на ширвжиток, у повісті знайдено узагальнену назву з іронічним забарвленням — праксителі. Вона викликає алюзію з давньогрецьким скульптором Праксителем (IV ст. до н.е.), видатним митцем, що прославився створенням ідилічних, одухотворених образів, найвідоміший з яких — Афродіта Кнідська, й увиразнює конфлікт між ідеалом і дійсністю. Цей конфлікт пронизує кожен елемент повісті, починаючи з назви й завершуючи різноманітними позасюжетними описами. Він наповнює досить утилітарну подію — продавання хати — світоглядним змістом і спонукає сприймати Стаха як інтелектуального героя, що шукає точку опори у світі ілюзій.

Проблема освоєння міського простору вихідцем із села вирішується автором контроверсійно: якщо традиційно в українській культурі урбаністичне середовище трактується як модерне, а сільське як сентиментально-рустикальне, то конфлікт повісті ближчий до модерного вирішення і розгортається в психологічному ключі. Проживання в місті викликало в Стаха відчуття розчарування, йому «боліла марнота проведених у цьому місті років, на які він покладав такі знадливі сподіванки» [Там само, с. 39]. Бажання віднайти свій дім як осередок душевного спокою охопило його, і він вирішив навідатися у рідне село, де мав продати батьківську хату.

Маркерами міського простору в повісті є архітектурні деталі, сільського — рослинні. Спочатку створюється узагальнений образ села, на яке Стах дивиться згори. Пейзажні штрихи скупі, позбавлені пасторальної ідеалізації та об'єднані семою «збідніння»: топографія вулиць бачиться героєві не складним мереживом ґрунтових доріг та стежок, а «миршавим плетивом», навіть зелень, яка завжди буває в класичних описах українського села, майже відсутня (вона «крапчасто купчилась, але не змикалась в одне буйнокронне ціле»). Подивившись на рідне село після столиці, Стах вперше зізнається собі, що він його не знає, має про нього «тьмяні» уявлення. Короточасні гостини перетворюються для нього в

ретроспективну мандрівку, яка допомагає взяти з минулого те, без чого він себе не мислить в дійсному.

В образі Стаха зібрано досвід людини, яка народилася в селі, добре знає сільське життя, проте не обмежується ним. Освіта Стаха, професія журналіста, переконання ставлять його поза герметичним світом села, проте на таку відстань, щоб він міг розібратися в ієрархії життєвих цінностей — сільських і власних: «Дивно, але саме після столиці кидалась у вічі відсутність у селі зелені, котра крапчасто купчилась, але не змикалась в одне буйнокронне ціле. Стах зрозумів, що згадував своє село завжди надто узагальнено, і вперше переконався, що його не знав» [Там само, с. 39]. Так починається шлях головного героя до розуміння власного «Я», свого роду й тих неписаних звичаїв, за якими жило й продовжує жити село. Душевні вагання Стаха заважають йому господарювати на власному обійсті. Йому бракує впевненості, сили духу господаря, що найбільше шанується односельцями. Це відчуває і його тітка, і найближчий друг Федір. Придивляючись до Федора, з часом це усвідомлює й сам Стах.

Духовна єдність Стаха й Федора виявляється в їхньому ставленні один до одного, пам'яті про дитячі та юнацькі витівки, зрештою, їхній «несерйозності», яка є ознакою не легковажності, а свіжості сприйняття життя. Особливо це гарно видно, коли вони разом співають. Імпровізований концерт, який вони влаштували для Марійки та її матері Надьки, підносить над буденністю і виконавців, і слухачів. Пісня об'єднує тих, хто «має в серці те, що не вмирає», і показує обмеженість приземленого погляду на світ таких, як студент Ярослав, дядько Йосип, зоотехнік.

У тісному гурті гостей буфетниці Надьки чужим є Ярослав. Цього хлопця не тішить прихильність вродливої Марійки, йому бракує чемності й стриманої поведінки. Письменник зображає його непривабливим, впертим, не здатним сприйняти загальний настрій товариства. Для цього застосовуються скупі, але промовисті деталі щодо його зовнішності й ставлення до присутніх. Портрет Ярослава подано не реченням, а словосполученням «насуплений низьколобий

вусань»; коли Стах з ним вітається, хлопець навіть не відриває очей від карт; програвши в карти, він не погоджується на примирливу пропозицію Федора; за столом кидається першим до страв тощо. У цьому контексті назва його улюбленої пісні «З сиром пироги» породжує різні асоціації. Оскільки її жартівливість не знаходить відгуку в характері Ярослава, виокремлюємо в ній лінії, що корелюють з його вдачею. У такому аспекті трактуємо пісню як символ світу, у якому найвищі поривання пов'язані з матеріальним достатком. Недаремно Федір зауважує, що й батько хлопця також її любив. Можемо розглядати її і як своєрідну травестію почуттів Ярослава до Марії: у цій ситуації Стах і Федір є «мисливцями», які «беруть дівчину», бо вони своїм спілкуванням спонукають Марійку подивитися на молодика під іншим кутом. Окрім того, вчинок козака з пісні, який «із переляку сховався в бур'яни», у тексті повісті також має свій аналог: студент разом із товаришем несподівано нападає на Стаха, що повертається додому після гостини. Хоча на боці двох парубків кількісна перевага, сила молодості та підступна раптовість, Стах у цій бійці є безперечним переможцем.

Зовсім інший контекст створюють пісні, які співають Федір і Стах: «Козак од'їжджає, дівчинонька плаче», «Ой з-за гори кам'яної», «В кінці греблі шумлять верби», «Ой у лузі та ще й при березі», «Пожену я сиві воли та й на крутії гори» тощо. Тексти пісень у повісті не звучать, цитується лише один рядок з першої пісні: «Аби, серце, із тобою на Вкраїні далекій». Проте вони присутні в пам'яті читача, і комплекс пісенних мотивів (військова доблесть, розлука і вірність в коханні, плинність життя, повернення до рідного дому) можемо сприймати як ліричну кульмінацію, адже добір репертуару не випадковий.

Письменник більше зосереджується на манері виконання пісень, і вона значно поглиблює уявлення і про тих, хто співає, і про тих, хто слухає. У пісні виявляється і духовна спільність, і інакшість персонажів. Окрім того, уперше друзі міняються ролями, адже упродовж усього твору увага читача більше прикута до Стаха, Федір свідомо ставиться до нього як до заводія в їхньому

товаристві. Зацікавлення піснями, яких «село до Федька не знало», роль співочого очільника сільського парубоцтва підносить Федора над оточенням — як колись, так і нині. Він учив хлопців «співати без крику, опечалено й строго», «був вимогливим і до слів, які звиряв із пісенниками», «в пісні був пуританином і мелодії, і змісту» [Там само, с. 77]. Мабуть, тому Стах ставиться до таланту Федора як до вічності народу, його мови. Не змовляючись, вони з пісенного моря вибирають однакові твори, знакові для української культури.

Чоловіки на два голоси співають пісню, «якої ні Надька, ні Марійка ще ніколи не чули», автор її не називає, але за промовистими деталями дає змогу впізнати: трикратне «кру» та згадка про автора слів Богдана Лепкого підказують, що йдеться про пісню «Чуєш, брате мій...». Емоційна тональність пісні зрозуміла Федору, який наблюкався по світах, поки знайшов свій шлях додому, і Стахові, який відчув себе чужим у рідному селі: «Чуєш, брате мій, / Товаришу мій, / Відлітають сірим шнуром / Журавлі у вирій. / Кличуть: кру-кру-кру / В чужині умру...» [362, с. 67]. Своєрідною відповіддю звучить пісня на слова Д. Павличка «З далекого краю лелеки летіли». Її розпочинає співати Стах, бо він, власне, ще в дорозі до свого гнізда: «З далекого краю / Лелеки летіли, / Та в одного лелеченьки / Крилоньки зомліли. / Висушила силу / Чужина проклята, / Візьміть мене, лелеченьки, / На свої крилята...» [459].

Основним сховком інформації про Стаха і його батьків для читача стає зображення хати, яку спорудив власними руками батько, і обійстя, яке відрізнялося від інших сільських дворів особливим плануванням⁸³ та ошатністю. Усе те, що було пов'язане з господаркою, без якої ще в ті часи не існував сільський побут, і матеріальною стороною вирощування домашніх тварин — нечистоти, голосне гелготіння тощо, — було сховане за приміщеннями та кущами бузини. У цьому Стах вбачає особливість вдачі своїх батьків: коли загалом селяни

⁸³ Зауважимо, що захланний зоотехнік, який викликає антипатію в Стаха, висловлює невдоволення таким плануванням, а Марія, красу якої Стах вважає довершеною і зовсім «нетутешньою», вподобала саме цю затишність подвір'я.

дбали передовсім про добробут — вони прагнули краси. Наприклад, у садку й довкола хати в односельців росла корисна городина, а його матір Катерина скрізь насівала нагідки й мальви. Це були традиційні для їхнього села квіти, проте для Стаха визначальними в цьому випадку були не самі квіти, а те, що без них мама не уявляла свого світу. Він змалечку вбирав у себе спосіб життя, у якому домінантою було не накопичення статків, а гармонійне поєднання краси й родинного затишку, тому й сам керувався цими ціннісними категоріями: «Стах, коли підріс і побачив зблизька в районному сквері не дику, а справжню, вимиту дощем і осяяну своїм, внутрішнім якимось світлом рожу, загорівся квітникарством теж. Так у них вздовж штахетника один по одному стали з'являтися темно-зелені з весни до осені і червонясті взимку кущі цих дивовижно красивих (дивлячись на них раннього ранку, коли випроводжала його на росу, мати часом аж плакала) квітів, нетутешня витонченість яких зворушувала і водночас лякала» [683, с. 51]. Варто задуматися: чому лякала? Чи не тому, що серед визначених координат усталеного, звичного сільського життя була символом іншого простору, який відкривався її синові й викликав у матері занепокоєння.

Т. Цив'ян, досліджуючи міфологему саду в уривку з поеми Вергілія «Георгіки», зауважує, що сад втілює категорію мистецтва на синкретичному етапі розвитку й позначає потребу людини у створенні естетичних цінностей [638, с. 146]. Головний персонаж повісті Г. Штоня, без сумніву, усвідомлено прагне краси не тільки матеріальної, а й духовної, що разюче відрізняє його від пересічних мешканців міста і села.

Марія, яку Стах вподобав з першого погляду, також кохається у квітах, проте її квітник, у якому ростуть півонії, канупер, матіола та гладіолуси, — «традиційний для їхнього села». Можливо, тому вона й збиралася до зустрічі зі Стахом виходити заміж за юнака, також із цілком традиційними для цього села життєвими інтересами. Колізію стосунків Стаха й Марії автор повісті виразно окреслює, але залишає нерозв'язаною. Можна тільки здогадуватися: ці

«нетутешні» підуть однією стежкою чи різними. Проте є деталь, яка свідчить про спільний відтінок у палітрі їхнього світовідчуття: у квітнику Марії цвітуть голубі гладіолуси. Цей колір у повісті має не так сортову ознаку (у сільських квітниках якраз набагато частіше можна побачити невибагливий сорт оранжевого або червоного кольору), як символічну: блакить має стійку романтичну⁸⁴ семантику й асоціюється з ніжністю, красою, небесним праведним світом. Це долучає її до когорти осіб, які сповідують те, що «спокою начебто не порушує, а насправді постійно його нищить: прагнення в усьому краси» [683, с. 51].

Рослинність у повісті сприймається як маркер суспільної та особистої користі. Скажімо, ставлення до саду не романтизоване, а утилітарне, у суто споживацькому ключі: тітка розповідає, що літні яблука їдять діти, зимові забрав зоотехнік, який дуже хоче купити хату Стаха. Таке ставлення до саду виявляє відсутність щирості серед численної рідні: дядько Йосип забороняє тітці Фросині зривати яблука, бо воліє їх продати. Стах пригадує народну пораду: «А ще кажуть: посади хоч одне дерево і вважай, що жив на землі не даремне», — проте не сприймає її за абсолютну істину, а виводить залежність дерева від того, хто ним володіє. Протест збурює його душу, і він робить дивний, марнотратний щодо селянської доцільності, вчинок: обтрушує всі дванадцять батькових яблунь. Яблука ще не достигли, у такому вигляді їх можна тільки згодувати свині, і Стах віддає їх своєму другу Федькові для господарки. Пізніше до нього приходять каяття, важливо, що осмислює він свій вчинок, обходячи сад: «Дерева в ньому (садку. — Г. Б.) (навіть сливи, яких Стах і не думав чіпати) наче його сторонились. Він став ходити поміж них, крок за кроком ступаючи все далі у ту вину, яка вповзла в нього ще там, у кузові, коли він думав про забрудненість стихійних людських почуттів і вчинків тим, що осідає з них у душу аж потім. І

⁸⁴ Романтична семантика властива блакитному кольору в таких творах, як «Генріх фон Офтердінген» Новалиса, «Синій птах» Моріса Метерлінка, «Блакитна троянда» Лесі Українки, «Блакитний роман» Гната Михайличенка, «Сині етюди» Миколи Хвильового та ін.

перетворює лють на жалість, ненависть на співчуття, задоволення собою на сором за себе, якого в ньому зараз було найбільше» [Там само, с. 63].

Коротке перебування в селі стає для Стаха періодом усвідомлення світоглядних орієнтирів. На зміну душевному неспокою приходить визначеність і прийняття вічних істин. У цей момент він уже по-іншому бачить свою долю й батьківщину: «...село з тітчиного горбка по всьому обрію заяскріло розігнутим до нього пругом райдуги. Й повітря над ним теж було, як після дощу. Тільки вдихнути його на повні груди не вистачало ще сили» [Там само, с. 69].

Загалом життєвий досвід Стаха зумовлений реаліями життя в Радянському Союзі. Контекст публікацій квітневого журналу «Київ» за 1988 р. це підтверджує. Головна героїня роману Любові Голоти «Епізодична пам'ять» Любов Турівна вже має досвід життя в незалежній Україні. Прикметно, що вона за фахом, як і Стах, журналістка. Їхня професійна діяльність сприймається односельцями в однаковій формі — через радіопередачі, публікації ж у газетах згадуються епізодично. Хоча тексти написані з проміжком майже у два десятки років і політична ситуація в Україні змінилася, журналістські ідеї обох персонажів звучать в унісон і стосуються проблем національної ідентичності. Спільним фактором є також те, що обоє зазнають утисків від офіційної влади. Обоє є вихідцями з села, але своє майбутнє пов'язують з містом. У структурі художнього простору обох творів центральне місце відводиться батьківській хаті.

Шукаючи світоглядні орієнтири після смерті матері, Турівна тривалий час живе в батьківській хаті й намагається виконувати всю сільську роботу так, як це робила матір. Якщо Стах приїжджає в село вже зі сформованим наміром продати хату, то Турівна тільки шукає рішення, що їй робити з батьківським обійстям. Вона сприймає хату як живий організм, тому в описі хати застосовано мотив росту: «А може, то їхня нова оселя вросла в землю — пускала корінці навсбіч, наче трава, просотувалася нитками їхніх розмов, гвіздками голосного батькового сміху..., дівчинчиними піснями у лункій порожнявості... — хата переставала

бути лише шлаком і глиною, деревом і склом, набираючи звуків і запахів живого життя» [171, с. 21].

Місцем самоусвідомлення для Стаха, як і для Турівни, стає цвинтар, де вони обоє подумки спілкуються не лише з померлими батьками, а зі світом, який відійшов разом із ними. І Стах, і Турівна в цей момент відчують зв'язок зі своїм родом, який ніби передає їм істинний код буття. Ситуація має сакральне забарвлення. Образ цвинтаря в структурі художнього простору обох творів є важливим елементом картини світу й уособлює єдність вічного (світ богів), теперішнього (світ людей) і минулого (світ мертвих). Окрім того, для підсилення контрасту між суєтністю теперішнього та ідеалами вічного в обох творах застосовується прийом «змаління» головних персонажів, яких до того читач бачив «непоступливо твердими». Сорокарічний Стах, який уже зарахований на посаду доцента університету, відчувається підлітком, а душу Турівни захоплює страх, хоча вона змалечку нічого не боялася⁸⁵. Порівняємо: «Зблизька біля зарослих барвінком низеньких горбочків рідної землі стояв хлопчик, що слухав цвинтарну тишу, як слухали її діди і прадіди. Коли приходили до тих, що їх народили, як до єдино існуючого бога. Якому не треба ні сповідатись, ні щось у нього просити. А тільки перед ним і з ним разом мовчати» [683, с. 69] і «...страшно звести їй погляд туди, звідки вже чути шелест листу — особливий шелест листу в степу: так шелестять дерева на давніх степових кладовищах, і всі звуки никнуть за тими шелестами-зойками, мовби десятки, сотні людей вистогнуть-вишепочують свої зужиті імена» [171, с. 172]. Після відвідання цвинтаря, що можна трактувати як духовну ініціацію, обоє персонажів приймають для себе знакове рішення продати чи передати комусь батьківську хату.

Проблематика роману «Епізодична пам'ять» близька до повісті «Пастораль»: головна героїня журналістка Любов Турівна, так само як Стах,

⁸⁵ У романі акцентується відсутність страху в Турівни ще з дитинства. Зокрема, помираючи, її бабуса просить у сімнадцятирічної дівчини прощення за те, що дуже лякала її маленькою: боялася, щоб відвага не завела її в халепу.

переосмислює прожиті роки в батьківській хаті й утверджується у власних переконаннях, ходячи стежками рідного села. Так само, як Стах, Турівна почувається чужою в просторі, де пройшло її дитинство та юність, проте вона, на відміну від Стаха, долає цю відчуженість.

Однак світоглядні зміни, що відбуваються в соціумі, вона відчуває з більшим драматизмом. Для їх позначення в тексті застосовано поняття «ландшафт»⁸⁶: «Пейзаж зник з уяви її покоління, рельєфи звузилися до міських ландшафтів, зелених латок парків і скверів, у яких вони шукали схованок від своєї туги за родимим — і вродженим, і рідним — відчуттям простору, бо хіба не воно є істинним саморозумінням?» [171, с. 171–172]. Турівна через простір осмислює зв'язок особи-родини-роду-села-всесвіту в міфологічному контексті. Одним із зображальних засобів «переживання» подій світоглядного масштабу є розпізнавання нею міфічного в конкретному, буквально — у краплині роси бачити всесвіт: «Сиза капуста голова у згортках зовнішніх пелюсток ховала останню краплю роси, і їй захотілося викотити на долоню ту крапельку — зовсім не схожу на сльозу чи дощину, — бо не гіркота чи прісність води виповнює її, а якась незбагненна свіжість, божистість зела, овоча і плоду... Вдихаючи запах пересохлого ґрунту, жінка схилилася на коліна й одразу увібрала в себе розімлілий, липневий дух городу — знайомий їй змалку, але відчужений, подаленілий, — як і дух того життя, в якому батько, мати, дівчинка і хлопчик були одним цілим і, водночас, часткою великого, на півсела, роду» [Там само, с. 34].

Турівна, повертаючись подумки у світ дитинства, яке у неї дійсно було щасливим, прагне змодельовати так зване місце благоденства, що асоціюється в неї з універсумом рідного села. До цього ніби підштовхує й назва села — Любимівка. Авторка роману ретельно відтворює простір минулого за допомогою спогадів самої героїні, голосу її батька, який звучить у листах, діалогів з

⁸⁶ Показово, що в обох текстах застосовано слово іншомовного походження «ландшафт», а не українське «краєвид». Початком вербалізації відчуження є й вибір лексики.

любимівцями, і поступово виникає майже класичний *locus amoenus*. За Е. Курціусом, опис природи як місця благоденства здебільшого містить кілька образів: одне чи кілька дерев, лука, джерело або струмок, можливо, пташиний щебіт і квіти, зрідка — подих вітру [347, с. 220]. Неодноразово опис *locus amoenus* може переходити в зображення саду [Там само, с. 225]. Усі ці образи детально виписані в романі, більше того, таких локусів не один, а два: батьківське обійстя і двір дідуся й бабусі. Батьківське дворище має сад, обнесений не парканом, а рядком тополь і кленів, центром двору дідуся є жовта черешня, під якою люблять влітку спати дідові сини після роботи в полі (мотив буколічного відпочинку), за двором є гарний чистий ставок (замість античного джерела), а всю Любимівку охоплює півколом степ з барвистим килимом різнотрав'я й польових квітів: бузкові та жовті безсмертники, колючі миколайчики, перекотиполе, полин, молочай, пижмо, сокирки. Ще одним підтвердженням благоденства є те, що садовина й городина продовжують буйно родити, і дбайливі руки порядкують на людських подвір'ях. Здавалося б, ідеальні пасторальні мотиви. Проте рідний брат Турівни, який давно відірвався від рідного гнізда, каже їй, що та гармонійна Любимівка, яку вона нібито бачить, існує тільки в її уяві. Від колишньої гармонії залишилися тільки зовнішні атрибути.

Відчуття катастрофічних змін в житті села відбито також у повісті «Пастораль». Сама назва твору має іронічний підтекст, бо зовсім не ідилічні, а корисливі мрії плекає більшість селян. Батько Стаха якось сумно сказав: «Все порвалося, а ким порвалося — не розібрати нікому» [683, с. 45]. У романі «Епізодична пам'ять» представлено авторський погляд на те, *що* порвалося і *ким*, і важко з ним не погодитися, хоча, звісно, це тільки невелика частка проблеми. Повертаючись із цвинтаря, Турівна бачить купи сміття й усякої гидоти, що їх люди викинули на луг, на берег ставка. Прикро й страшно стає жінці від того, що раніше тут росли айстри, нагідки та чорнобривці, і вона сумно підсумовує: «Якщо степовики вже й води не шанують, то не збираються тут жити, і наступникам своїм перекривають можливість життя в Любимівці» [171, с. 175]. Подальші її

думки стосуються власне руйнації моделі світу, символом якої є світове дерево: «Втративши відчуття єдності стихій землі і води, вогню і повітря, люди випалюють власне коріння на цих просторах, знову перетворюють його на дике поле» [Там само]. Так безмежне «все» отримує візуалізацію через стихію вогню, яка у творі присутня і в символічному сенсі, і в реальному, причому зображення реальних подій має містичний відтінок. Остаточне руйнування місця благоденства для Турівни відбувається під час сухої грози: кульова блискавка вдаряє в яблуню, розщеплює її, а потім спалює батьківський дім. Зауважимо, йдеться про руйнацію саме її локусу, бо вражено не будь-яке дерево в саду, а саме її улюблений кальвіль білосніжний. Естетично значимим видається те, що в художньому наративі засобом вираження есхатологічного мотиву є картина миттєвого нищення живого зеленого листу вогнем. Подібні описи Я. Абрамовська трактує як пари топосів, що є протиставними й комплементарними водночас, як приклад наводиться кілька опозицій, зокрема й та, яка найкраще пасує до наведених прикладів — *locus amoenus* та *locus horridus*, дружня природа та природа як загроза [596, с. 364].

В аспекті протиставлення топосів привертають увагу фінальні епізоди кожного з аналізованих творів. Розв'язки сюжетів позначені прагненням збалансувати життєвий простір: відчуття кризи, дисгармонії у зв'язках соціуму й природи окреслено, проте в головних персонажів вже вироблена модель ставлення до кризових явищ.

Розглядаючи аналізовані твори в ансамблі текстів обох журналів, спостерігаємо виразні зміни в трактуванні теми села, що зумовлено й соціокультурними подіями, і художніми ознаками. Передовсім у творах зображено різну картину світу: «Пастораль» — це ще радянська дійсність, хоч і часів перебудови. Судження й дії селян мотивовані травматичним минулим⁸⁷, але

⁸⁷ Наприклад, почувши, як веде радіопередачу Стах, одна з колишніх сусідок каже: «Як той Стах там не боїться? Його ж розкриють». Або тітка розповідає йому про залякування ймовірного покупця хати: «...А Василь, бачу, з зоотехніком змовилися. Налякав ще того дядька якоюсь пропискою, казав, справок треба багато. Ну, той і

ознакою нового часу є те, що про це вже можна говорити в публічному просторі. Серед художніх матеріалів номера, вміщених у рубриці «Проза», бачимо три оповідання Є. Гуцала — «Вугілля на паливо», «У садочку дві квіточки» і «Колгоспний спектакль», повість Г. Штоня «Пастораль» і повість В. Кашина «Готується вбивство». Конфлікт названих творів локалізується в психологічній площині й стосується персонажів, що так чи так відрізняються від загалу. Непересічний персонаж не може пристосуватися до умов життя з подвійною мораллю, і саме за це його зневажають чи засуджують не тільки чужі, а й близькі люди. Показовим є епізод в оповіданні «Вугілля на паливо», коли завгосп-хабарник публічно принижує шкільного вчителя-пенсіонера й ніхто з колег не втручається в ситуацію, бо боїться втратити «прихильність» цього завгоспа. Дочка вчителя обурюється, але її гнів спрямований не на відновлення справедливості, а на пристосування до ситуації: «Знов той ваш завгосп Яків Дрига щось вигадує. Ото вже крутій! Ви йому ніколи й могорича не поставили, от і не вистачило вам вугілля» [301, № 4, с. 22]. Протест проти образи коштував старому ветеранові життя. Є. Гуцало обриває оповідь картиною смерті. Вона звучить як обвинувачення всім, хто зневажає справедливість і обов'язок. Однак Гуцало не показує рецепцію конформістської сторони. Швидше за все, у хворому суспільстві вона також може бути потворною. Тому фінал оповідання відкритий.

Якоюсь мірою в «Пасторалі» також відкритий фінал: Стах продав хату й повертається в місто, але як далі складеться його доля, чи є в нього спільне майбутнє з Марією — залишається не визначеним.

Твори Г. Штоня й Л. Голоти виражають світосприйняття різних поколінь. Повість «Пастораль» сприймається як одна з голосових партій злагодженого хору психологічної прози номера. Топос села умовний, є виразні ознаки, що це

пішов» [683, с. 58–59]. У повісті гарно показано, що люди бояться будь-якої особи, яка займає посаду в селі. Окрім того, видно, що поняття «чесність» втратило значення не тільки в громадському житті, а й у родинному.

українське село (схід, захід, центр — якимось не визначається), яке живе власним герметичним життям поза контекстом держави. Тут правлять свої звичаєві закони.

По-іншому ставляться акценти в журналі «Київська Русь» (2007, № 4), де відбивається геокультурна модель незалежної України. Публіцистично загострює тему цитата зі статті Ліни Костенко «Україна як жертва і чинник глобалізації катастроф» (2003), використана як епіграф: «Архаїка ще виглядає добре, музейно. Але анахронізми виглядають погано, це баласт, це *ana-chronos*, це проти часу. Це призводить до консерватизму, спричиняє інертність мислення і маніакальну схильність до стереотипів» [306, с. 1]. Слова епіграфа драматизують опозицію «архаїка — анахронізм» і спонукають звернутися до повного тексту статті. Унаслідок встановлення зв'язків між журналом і статтею, простір, охоплений журналом — Ost/Схід, розширюється: Схід — Україна — глобальний світ. У світлі проблематики статті тема архаїки набуває есхатологічного забарвлення, бо саме з апокаліптичних візій розпочинає авторка її розгляд. Обраний ракурс мотивується особливостями людської психіки: «...есхатологічні пророцтва сприймаються глибше, ніж сухий науковий прогноз, не вимагають ніяких рішень, а часом навіть схилиються до гедоністичних настроїв чи ескапізму» [334].

Ліна Костенко з хірургічною точністю визначає кілька анахронічних стереотипів, які заважають будувати українську державність. Насамперед це трактування України як жертви, що зумовлює комплекс меншовартості, провінційності, вторинності української мови й культури. Не можемо не зауважити в цій статті інтермедіальної цитації — екфразису античної скульптури «Лаокоон», сенс якої Л. Костенко тлумачить відповідно до сучасних українських реалій. Зокрема, слушними є міркування про те, що єдність політизованої негромадянської спільноти України — «це єдність змій з Лаокооном, вони душать і його, і його нащадків, а він німо кричить, бо у нього відібрали мову» [Там само].

Л. Костенко стверджує, що стереотип жертви проявляється через катастрофи — гуманітарну, інформаційну, екологічну та комунікативну. Авторка завершує свою катастрофічну візію цілком раціональною мотивацією: Україна

буде, якщо її суспільство трансформується, якщо з'явиться «нова якість мислення», «щоб не минуло формувало сучасний тип українця, а щоб сучасний українець був здатен формувати майбутнє» [Там само].

Якщо встановлення паратекстових зв'язків між епіграфом і претекстом поміщає проблему в широкий соціокультурний простір, то передмова Д. Стуса «Протяг Сходу» в журналі «Київська Русь» локалізує оптику просторовою рамкою «Схід. Лівобережжя. Блюдне степу...». У передмові здійснюється ретроспективний огляд просторових перспектив мешканців Сходу: козацька вольниця — родове поселення — персональна «клітка індустріального центру». Д. Стус позиціонує роман Л. Голоти «Епізодична пам'ять» як центр номера і «реквієм оспіваному в тисячах пісень, але вже померлому в реаліях українському селу, від якого залишилася етнографічна оболонка» [306, с. 5–6]. Ця теза не викликає заперечень, оскільки роман є центральним твором номера і тематично, і за кількістю сторінок. А між метафорами епіграфа й передмови — музейна архаїка й етнографічна оболонка — формується поле тяжіння, у яке притягуються тексти, що моделюють можливі лінії сюжетів для мешканців Сходу й загалом України.

У квітневому номері «Київської Русі» роман Л. Голоти «Епізодична пам'ять» подано в обрамленні художніх і літературно-критичних текстів, які підсилюють його аксіологічні доміанти. Основні концепти роману — народження і смерть, життєвий шлях і рідний дім — набувають поліфонічного звучання в контексті добірок поезій С. Жадана («Марадона») і П. Вольвача («Тривання подорожі»). Своєрідним містком між двома різними поетичними масивами є есе О. Плаксій «Життя і сон», у якому авторка створює спільне інтерпретативне поле для обох поетичних добірок. Літературно-критичний блок, який вміщено після «Епізодичної пам'яті» (есе Д. Стуса «Смерть? Зрада? Втеча?» і стаття О. Шокало «Феномени традиційного українського світу в культурному контексті Сходу»), можна розглядати як варіанти діалогу з попередніми художніми текстами.

Коли Д. Стус позиціонує роман «Епізодична пам'ять» як реквієм українському селу, то тим самим він визначає не тільки тему села, а й тему смерті, яка звучить у номері «Київської Русі» «Схід» у різних регістрах. Епічного забарвлення тема смерті набуває в баладі С. Жадана «Револьвери і троянди». У ній оповідається про поляка, що переганяв десять фур через сонні Мазурські озера. Текст має визначений хронотоп — дорога ранніх дев'яностих. Маршрут руху: Бундес, Польща, схід. Конкретні просторові реалії через сон (погляд чоловіка, що не може спати), ритмічні повтори колискової (портал переходу в інший стан) з'єднуються з вічністю — міфологічним простором:

Коли ти ламаєш хліб, ламаються небеса над озерами,
Спи, командир, всі помирають, всі народжуються,
Всі переходять на інший берег свободи, смерть
Надає одну перевагу — вона позбавляє відповідальності за товар...
[306, с. 8].

Ритм цієї балади заворює. З епічним спокоєм говорять слідчі про смерть командира, а поет додає хвилю у свій верлібр: опери схиляться, патологоанатом кивне головою, мама заплаче, журавлі «розганятимуть потоки простору» і «оминатимуть ці чорні місця».

Тема життя і смерті властива й іншим віршам Жадана в цьому номері, але її переживають різні герої: поет («Жити з літератури»), циганські королі, «поламане покоління» («Регбі»), адвокат трансвеститів та ін.

Поезія Жадана в ансамблі текстів номера сприймається і як художній текст, і як публіцистичний, бо йдеться не тільки про особисте переживання, а й про протистояння системі: «вся річ у тім, що їх стимулює наше з тобою протистояння», — заповіт адвоката трансвеститів.

Окремий складник ансамблю текстів — візуальний дискурс. Для розділу «Поезія» створено фантастично-символічний супровід — репродукції картин Емми Андієвської (альбом «Emma Andievska», München, 1999). Роман Л. Голоти проілюстровано фотографіями з сімейного альбому, які взаємодіють із

вербальним текстом і як цілість, і як окремі історії, і як складний симбіоз. Перед романом розміщено на розвороті колаж із сімейних фотографій: 5–6 сюжетів, які об'єднують у цілість життя роду — застілля, раннє дитинство дівчинки, школа, кладка тощо. А далі ці ж фотографії знову друкуються, але вже як окремі сюжети чи історії: хата [306, с. 51], оберіг [Там само, с. 53], фотографія діда й баби [Там само, с. 57], родина за святковим обідом (чоловіки з чарками, жінки ні) [Там само, с. 63], вікно, напівзачинене віконницею [Там само, с. 69].

Окрему роль відіграє діалог нехудожнього дискурсу з художнім: до статті О. Шокала «Феномени традиційної української культури в культурному контексті Сходу» на врізках подано зображення Мамая [Там само, с. 228] та вірш С. Жадана «Будда сидів на високій могилі...». Коло візуальних і вербальних асоціацій спричинено тезою О. Шокала про те, що давні українські обрядові тексти мають мовно-світоглядну спорідненість з ведами. Зображення Мамая корелює зі строфою з поезії Жадана:

Будда відпустив оселедця по плечі,
Читав барокові євангельські мантри,
Водив за собою зграї малечі,
В корчмі заливаючи про власні мандри [Там само, с. 231].

Есеїстична розповідь О. Шокала про козака Мамая доповнюється репродукцією української народної картини [Там само, с. 232], малюнком східного жреця з музичним інструментом, схожим на кобзу, [Там само, с. 235], фотографією скульптури В. Наконечного «Козак Мамай» [Там само, с. 242] та поезією Ю. Андруховича «Козак Ямайка»:

о скільки конику-братику крутих чудасій на світі
дивився б допоки круки не вип'ють очей а мало...

[Там само, с. 239]

Образ козака Мамає не одноразово виникає в дискурсі сучасного літературного журналу⁸⁸. Фотографія скульптури, про яку йдеться в аналізованому номері «Київської Русі», і ще 11 образів козака Мамає експонувалися на виставці дніпропетровського художника В. Наконечного в Національному художньому музеї України 3–26 листопада 2006 р. в межах проєкту «7514». Це число означає рік «від сотворення світу» і рік, коли відбувалася виставка — 2006-й. Цією системою літочислення послуговується також журнал «Київська Русь» — світлина надруковано в 7515 р. (№ 4 за 2007 р.). Такими деталями створюється спільний аксіологічний простір між виданням і його автором.

Топос села в аналізованих текстових конструктах тісно пов'язаний із топосом міста. Ці топоси функціонують у журнальному ансамблі текстів як взаємопов'язано, що продемонстровано під час аналізу творів Г. Штоня і Л. Голоти, так і самотійно. Водночас топос міста і міський текст у сучасній культурі має магістральне значення, що втілюється також і в журнальному просторі й потребує спеціального вивчення.

У сучасних літературознавчих дослідженнях виявляється виразний інтерес до дослідження урбаністичного простору (В. Агєєва), урбаністичного дискурсу (Я. Поліщук, В. Фоменко), міського тексту (Л. Лавринович, В. Левицький, О. Харлан) тощо. Об'єктом розвідок здебільшого обираються художні твори, опубліковані окремими виданнями, літературно-художня періодика системно не розглядається, що зумовлює актуальність обраного ракурсу дослідження.

Основи семіотичного прочитання міського тексту розробляють такі вчені, як Ю. Лотман, В'яч. Іванов, В. Топоров та ін. Ю. Лотман визначає семіотичний сенс міського тексту так: «реалізуючи зіткнення різноманітних національних, соціальних, стильових кодів і текстів, місто здійснює різноманітні гібридизації, перекодування, семіотичні переклади, які перетворюють його на генератор нової

⁸⁸ Образ козака Мамає досліджуємо також у підрозділі 4.1. дисертації.

інформації. Джерелом таких семіотичних колізій є не тільки синхронне розташування різних семіотичних утворень, а й діяхронія: архітектурні споруди, міські обряди й церемонії, сам план міста, назви вулиць і тисячі інших реліктів минулих епох діють як кодові програми, які постійно заново генерують тексти історичного минулого. Місто — механізм, який постійно заново народжує своє минуле, яке отримує змогу розміщуватися з теперішнім ніби синхронно» [373, с. 282–283]. У цій дефініції роль генератора семантики й структури міського тексту відводиться місту. Коли ми говоримо про топос міста в журналі, то, за аналогією, таким генератором вважаємо журнал, його можливості розмістити у визначеному просторі (під однією обкладинкою) твори різних авторів, різних жанрів і різних семіотичних систем.

Матеріалом для дослідження обираємо річні комплекти журналів «Київ» та «Нева» за 1991 р. Під час вивчення річників цих журналів плануємо визначити структурно-семіотичні складники топосу міста та з'ясувати значення локальних міських текстів у моделях літературно-художніх видань.

Початок дев'яностих років ХХ ст. характеризується активізацією процесів із визначення національної та культурної ідентичності, що безсумнівно вплинуло на формування компонентів міського тексту в періодичних виданнях. Міський текст у «товстих» журналах складається з невеликої кількості невербальних (візуальних) та значного обсягу вербальних компонентів. Локальний міський текст маркується насамперед назвою журналу, що є відомим топонімом — Київ, Дніпро, Нева. Водночас така позиція не є обов'язковою — «Дзвін», «Ї», «Березіль», «Сучасність», «Вітчизна» та ін.

Невербальним елементом міського тексту в журналі «Київ» є графічне зображення пам'ятника засновникам Києва Кию, Щеку, Хориву та їхній сестрі Либеді. Для оформлення першої та четвертої сторінок журналу використано фрагмент розпису Успенського собору Києво-Печерської лаври. Ці невербальні елементи міського тексту є в кожному номері журналу за різні роки. Детальніше проаналізуємо перший номер журналу «Київ» за 1991 р. як приклад цілісного

сприйняття міського тексту, прочитаного в різних художніх творах, об'єднаних під однією обкладинкою часопису. Репродукція картини Д. Нагурного «Се Людина» з другої сторінки обкладинки сприймається як символічний епіграф до матеріалів січневого номера. Зображення на картині трактується по-різному: людина біля дерева або, можливо, образ Ісуса Христа з хрестом, на якому його розіпнуть. Для матеріалів міського тексту в номері є й вербальний епіграф — перші рядки вірша Є. Сверстюка «Хвилі радості — дні розплати, / а човен вже на риф жене. / Можна перейти всі утрати. / Відстраждати й спалити мости...». Вірш був написаний у 1974 р., але опублікований у 1991. У літературно-художніх виданнях 90-х років активно публікувалися матеріали про перешкоди й страждання, які подолав український народ на шляху до національної незалежності.

В оповіданні Б. Харчука «Нічна стежка» міський текст є одним із виражальних засобів прагнення свободи як обов'язкової умови життя. Негативна тілесність міста — квартира, наповнена дражливими образами, замкнений простір — символізує за відсутності волі поступову духовну й фізичну смерть: «Я задихаюсь у чотирьох комунальних стінах. Постійно протікають крани, й іржава вода капає на моє хворе серце. Вічно псуються вмикачі, й висне похмурий присмерк. Стіни здригаються, тремтять від міського транспорту, стіни насуваються, сходяться до купи — чотири гробові дошки. Каюк!» [304, № 1, с. 13]. У цьому описі реалізований типовий семіотичний мотив, виокремлений Ю. Лотманом у петербурзькому тексті: мотив нерухомого, яке рухається, момент перетворення нормального світу на перевернутий [373, с. 279]. Квартира, яка призначена для життя людини, власне стає її могилою — «ізолюваною указармленою квартирною коміркою». Причини такого гротескного перетворення вказані в тексті — за квартиру заплачено совістю й честю. Життя в ній перетворюється на животіння.

Автор поки що не іменує зображений урбаністичний простір, і це теж знаково, адже подібна ситуація існує скрізь. Різкі контрасти є засобом вираження

повсюдності потворного явища: «...куди б я не піткнувся: в апартаментах вознесених товаришочків і в хижці колгоспника, в сонячному надмор'ї і в старому пропліснявілому підвалищі — скрізь на мене пантрує <...> одне й те ж» [304, № 1, с. 14]. Міське середовище в процитованому реченні в дусі просвітницької риторики символізує негативний вплив соціальних, цивілізаційних стереотипів на індивіда. Однак, згідно з цією ж традицією, життя в селі (хижка колгоспника), на лоні природи, тим більше на морському узбережжі, мало б викликати душевний спокій, гармонію, але йдеться про перевернутий світ, тому душевне збурення і негачія досягають апогею: «Мені нема місця. Увесь світ — тісна комуналка, переповнена насильством, брехнею і найпліднішим злом під безсоромними прапорами доброчинства» [Там само, с. 14]. У оповідача виникає цілком природне бажання вирватися з цієї «проклятої, яремної буденщини». Він з легкістю покидає свою квартиру, не відчуваючи страху, бо назад вороття немає.

Перед ним розстеляється місто — поєднання архітектурної еkleктики: «висотні хмародери і присадисті мури, вибаглива примхливість і барачна безформенність — архітектура довгих немирних століть» [Там само]. Перевернутий світ заповнюють нічні сутінки, і ніби палімпсест крізь нові потворні шари проступає давній справжній зміст та ім'я міста: «Киев, Kiev, Київ». Зміст поки що напівпрозорий, примарний, його справжність має здолати страшні міфи радянського минулого, які символізує образ Лук'янівської в'язниці — «дід Лук'ян».

Семантика образу в'язниці прочитується в різних планах: символічному, екзистенціальному, міфологічному. Про в'язницю сказано, що її не видно, ніби її немає, але вона є. З одного боку, вона символізує духовну скутість і несвободу персонажа, тому сприймається як абстракція, модель тоталітарного суспільства, з іншого — її існування засвідчене оповідачем: «я коло неї живу», а просторова локалізація має переконати в матеріальності споруди й інституту насильства. Водночас в'язницю забудували «п'ятиповерхняками», вона невисоко підноситься над землею, але глибоко ховається в землі, до неї веде кована брама. Мимоволі

виникає асоціація з пекельною брамою Данте Аліґ'єрі: «Лиш після мене світ став брами зводить. / Ніщо не вічне, я ж на всі віки. / Лишайте сподівання всі, хто входить» (перекл. Є. Дроб'язка). Оповідач простує нічною стежкою повз страшне місце до іншої брами — до Золотих воріт.

Образ Золотих воріт в оповіданні багатозначний: це минула велич і слава; святиня, якій присягається головний персонаж; пам'ять народу, його історія, совість. Зрештою оповідач визнає, що людина ніде не самотня — «ні в багатолюдді, ні в карцері. З нею завжди її совість: рід, земля, мова». Ідучи до Золотих воріт, герой вишіптує молитву: «Києве над Дніпром — мамо-слов'янку і падчерице-українку: Київ, Київ... Гострим кіллям, густим частоколом загородити це перекирвлюване ім'я, щоб не знебулось і не пропало» [Там само, с. 15]. Зрештою той, хто торував стежку, прийшов до Золотих воріт: «Розверзлася земля. Вийшла історія: лава за лавою — народ, якого підпер своїм словом поет. Я встав з колін, влився у ці лави. Народ іде нічною стежкою, щоб зачерпнути з Дніпра» [Там само, с. 18].

В'яч. Іванов, характеризуючи семіотичний підхід до вивчення культурної історії великого міста, називає такі містотвірні елементи: храм — релігійний центр, палац — осередок адміністративної влади, фортеця — військовий опорний пункт, ринок (торговельний центр), бібліотека-архів (найчастіше у палацах і храмах) [цит. за: 633]. В оповіданні Б. Харчука зображено вихід з перевернутого світу, тому Золоті ворота «безверхі, принижені, замоховілі», собори затиснуті стандартними символами мізерного бездумного споживацтва — залізобетонною бабою й телевежею, а багато храмів «знищені, зметені з лиця землі». Немає храмів, немає і бібліотек, та натомість є невмируща душа народу й слова, такі ж прості, як справи народу: хліб, сорочка, дах. А ще є молитва, яка замовляє на буття саму історію й совість — Київ. І ринок також не є торговельним центром, це базарчик, під ворітьми якого сидять кілька невдах. Однак він має семіотичний аспект: «...ймовірно, він зовсім про інше: базарчик, нечистоти і бруд, але не все продається, не все і купується. Наприклад, хміль людяного» [304, № 1, с. 15].

Основні структурно-семіотичні елементи оповідання Б. Харчука «Нічна стежка» мають виразні зв'язки з іншими матеріалами першого номера журналу «Київ» за 1991 р. Матеріал, який дешифрує лаконічний образ «діда Лук'яна» і наповнює мотив ув'язнення безневинного різючими свідченнями, — це щоденникові записи та вірші Г. Снегірьова, які він написав у слідчому ізоляторі КДБ і лікарнях, де перебував з вересня 1977 до своєї смерті у грудні 1978 р. Образ Києва як славного незнищеного минулого України повноголосо звучить у поезії М. Мухойда «Дух України в Києві відчув...»: «Дух України — батьком у мені / і прадідом нестерпно і свідомо, / як вогнище невичахлих вогнів, / озвався, повернувшись незникомо» [Там само, с. 19].

Київський текст прочитується і в оповіданні М. Черничука «Пінгвін» [Там само, с. 42–48]. Головний персонаж цього твору Сашко втратив на війні в Афганістані руки й ноги, тому й ходить на протезах перевальцем, ніби пінгвін. На відміну від попереднього безіменного оповідача, який самотійно обирав свою стежку, Сашко не виходить за межі осоружної квартири (також комунальної), він спостерігає за життям міста з вікна. Воно здається йому прекрасним. Місто одразу впізнається за промовистими деталями: каштанами, Ботанічним садом, дзвонами Володимирського собору і назвою Київ, воно не безіменне, як на початку попереднього оповідання. Проте насилля, зло великого міста також приходять у його квартиру — через смерть сусіда Кості, брутальність офіцера міліції.

Випробування, дні розплати (пригадуємо рядки з поезії Є. Сверстюка) є змістом добірки поезій І. Гнатюка «Хресна дорога». Нова інформація народжується за допомогою поєднання кількох кодів (суду, вини, численних незворотних втрат, перепоховання, вшанування пам'яті тощо) в топосі Києва у вірші «Хресна дорога Василя Стуса, Миколи Литвина, Олекси Тихого»:

Неначе підсудний, пронизаний болем провини,
Тривожно завмер сторожтерзаний Київ⁸⁹, коли

⁸⁹ Образ актуалізує цитату з поезії П. Тичини:

Підхоплені плином процесії три домовини

Хитнулись на плечах — і важко у світ попливли [Там само, с. 72].

Біль провини виражений не лише в цьому вірші. В оповіданні Б. Харчука молода жінка запитує в оповідача, де вхід до Лук'янівки. Він показав, але йому стало соромно, що він на волі: «Гіркотного зітхання я не можу і досі видихнути зі своїх легень» [Там само, с. 14].

Відомі локуси топосу Києва є в поезії І. Гнатюка «Софіївські дзвони», зокрема: Софія, Софіївська дзвіниця, пам'ятник Б. Хмельницькому. Із цією поезією корелює стаття П. Кропиви «Пам'ятник гетьманові», що проблематизує дискурс пам'ятника Б. Хмельницькому: від проєкту до відомостей про його спорудження й можливу втрату [Там само, с. 140–152].

Мистецтвознавчі матеріали — стаття Н. Велігоцької «Чи повернеться архангел Михаїл?» про художника Д. Нагурного [Там само, с. 165–167] і замітка І. Панич «Волинська Богоматір» [Там само, с. 168] — надають зразки дешифрування стильових ознак у вербальній і візуальній формі. Безпосередньо топосу міста стосується стаття Н. Велігоцької, оскільки художник Д. Нагурний вважає для себе головною урбаністичну тему, він пише картини «Архангел Михаїл, який покидає місто», «Місто», «Місто у зоні», зображує знищені історичні пам'ятки та старі будинки Києва, які приваблюють передовсім авангардним конструюванням образів. Між репродукціями його творів і зображенням ікони Волинської Богоматері XIV ст. виникає напружений діалог, зумовлений «живим спадкоємним зв'язком з традиціями мистецтва Київської Русі» [Там само]. Наративні історії персонажів та психологічні стани ліричних

...Стоїть сторожтерзаний Київ,

і двісті розіп'ятий я. <...>

Там скрізь уже: сонце! — співають: Месія! —

Тумани, долини, болотная путь...

Воздвигне Вкраїна свого Мойсея, —

не може ж так бути! <...> (1919)

героїв епічних і ліричних вербальних текстів переплітаються з образом історії як минувшини й сучасності у візуальних текстах і створюють складний конструкт ансамблю текстів у просторі аналізованого журналу, адже, за Ю. Лотманом, наявність історії є обов'язковою умовою працюючої семіотичної системи [373, с. 282].

Отже, на основі проаналізованого матеріалу можна зробити висновок, що окремі тексти у журналі «Київ» прочитуються як цілісний текст. Локальний київський текст, сформований в аналізованому номері журналу «Київ», має точки перетину з історичним текстом Київської Русі, що загалом звучить як текст-пам'ять, інколи — текст-реквієм. Водночас образні й емоційні константи міського тексту виражають любов, бажання зачерпнути в минулому наснаги для майбутнього. Щоб переконатися у вірогідності такого висновку, звернемося до міського тексту іншого літературно-художнього видання — журналу «Нева».

Елементом міського тексту в журналі «Нева» за 1991 р. (№ 1–12) є назва часопису великими літерами синього кольору навскоси через усю обкладинку. Невербальний елемент — публікація графічних рисунків на другій сторінці обкладинки та фотоілюстрацій до публіцистичних, літературно-критичних та краєзнавчих матеріалів — графіка Ю. Куликова («Зимовий вечір. Адміралтейський проспект», «Стрілка Васильєвського острова», «Ленінградські етюди. Коломна», «Біля інженерного замку», «Непорушна Росія...» (пам'ятник Петру I) та Ф. Васильєвої («Конюшенний міст», «Мойка») є зображенням містотвірних елементів Санкт-Петербурга. Водночас архітектурні споруди, назви вулиць, пам'ятники є кодовими програмами, які покликані відтворювати тексти історичного минулого на тлі сучасності, тому вважаємо візуальний матеріал важливим складником міського тексту.

У вербальному елементі — поезії та художній прозі, публіцистиці, літературній критиці та краєзнавчих матеріалах — передано прагнення авторів і персонажів осмислити себе в часі бурхливих змін, віднайти культурні константи:

Неблагостен апрель, обманчив май...

Что позади? Что впереди? Кто рядом?
Нелепая бесснежная зима,
Прекрасные разбитые дома,
Санкт-Петербург, не ставший Ленинградом [6, с. 66].

Поетка Т. Алексеева переконана, що високу культуру минулого радянські десятиліття знищити не змогли. Часова перспектива, проте вже значно ширша, пронизує й поезію Т. Вольської «Невський». Її лірична героїня вміщує вікову історію знаменитого проспекту у власний життєвий досвід:

Перспектива, острая, как шпага,
Сквозь меня прошедшая игриво,
Целясь — сквозь меня! — в висок залива [136, с. 119].

Архаїзм «перспектива» викликає асоціації з початком XVIII ст., а метафора «висок залива» образно маркує роки більшовицьких репресій. Лаконічні, від того ще виразніші, образи символізують пам'ять про трагічне минуле: «рыхлая земля», «Траурная ленточка небес. / И чеканной площади эфес» [Там само]. У вірші створено гарно впізнаваний образ каналу з мостом:

Ледяной канал с отбитым краем —
Белый шарф, уроненный Баклаем
Под ноги,
Присыпанный толпою
На мосту — как рыхлою землею,
Взорванной невидимым ядром,
Своя века свистящим напролом [Там само].

Двічі використаний у строфі анжанбеман посилює пластику образів. Водночас словесні образи викликають просторові асоціації й спонукають сприймати образи природи й архітектури в єдності.

У диптиху «Снігопад» М. Кабаков повертається до часів спорудження міста:

Словно не было и нет
Этих двух столетий;
Никаких бетонных благ,
Ни теплоцентрали...
Человек и сир и наг... [286, с.118].

Зіставлення минулого й сучасного поєднується з бажанням протягу, який провітрить душу крізь століття.

У квітневому номері «Неви» за 1991 р. опублікована добірка поезій Ю. Колкера, написаних на початку 70-х років. У них прочитується стандартний набір топоніміки петербурзького тексту — Мойка, Нева, Літній сад, Прачечний місток тощо. Водночас автор створює оригінальний семіотичний образ-код міста як приватного щоденника:

Этот город, короткий дневник
Наших судеб, их честный двойник,
Точный слепок, —
В пот, и в кровь, и в сознание проник —
И, как спирт неразбавленный, крепок. <...>
Зря взволнован;
Этот город, твой частный дневник,
Не прочитан и не расшифрован [Там само].

Отже, за допомогою топосу міста в літературному журналі формуються локальні міські тексти з різножанрових творів різних семіотичних систем. Основні локуси міського тексту — храми, історичні споруди, мости, вулиці, проспекти тощо — відтворюються вербально в літературних творах і невербально в архітектурному, живописному, графічному текстах. Локальні міські тексти є елементами цілісних культурних площин, у яких топіка інтегрується в інші системи, зокрема образ покоління.

Виникнення ідеї покоління П. Нора пов'язує з біологічними, філософськими, релігійними конотаціями й виводить з найдавніших часів, однак

особливу роль цього поняття вбачає в пізнанні «історичного теперішнього» [443, с. 51]. Цю думку поділяє Т. Гундорова, зауважуючи, що роль культурної категорії покоління у ХХ ст. зростає, і вона стає «не лише соціальним, культурним і психоемоційним феноменом, а й феноменом естетичним, котрий породжує різноманітні форми і стилі самоідентифікації» [496, с. 10]. Учена називає низку термінів, які утворилися на основі поняття «покоління» й застосовуються для характеристики світової історії та культури: «покоління Срібного віку», «втрачене покоління», «покоління хіпі», «покоління шістдесятників» та ін. Водночас науковці зауважують, що концептуалізація поняття ускладнюється його полісемантичністю [328, с. 1]. Подальше розширення й поглиблення генеративної проблематики зумовлюється застосуванням постколоніальної методології [496, с. 131] і впливом культурних концептів «історія», «нація», «пам'ять» [443].

Дослідження структурно-стилістичних особливостей образу покоління проведемо на матеріалі публікацій журналу «Дніпро» різних років (1967–2011). Для аналізу обрано різні за жанрами тексти: літературно-критичну статтю Ю. Мушкетика «“Дніпро”, 40» (1967), повість-шоу В. Дрозда «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок» (1993, журнальний варіант) і «Козацький роман» (2011, журнальний варіант) Л. Гончар і Р. Найди, — що зумовлює певні труднощі. Названі тексти створено в різних стилістичних регістрах: публіцистичну прямолінійність і підтекст знаходимо у статті Ю. Мушкетика; філософічність і знижену буденність, іронічність і пародійність — у повісті В. Дрозда; інтермедіальне поєднання слова й зображення — у «Козацькому романі». Рецепція та інтерпретація таких стилістично різних текстів потребує спільного контексту, який забезпечується, з одного боку, специфікою журналу як літературної форми (згідно з ідеями російських формалістів), з іншого — порушенням проблеми поколіннєвої ідентичності як магістральної. Окрім того, незважаючи на жанрові відмінності, обрані тексти структуровано подібною авторською інтенцією: ретроспективне осмислення минулого відбувається задля сучасного самовизначення себе й свого покоління. Поняття «покоління» тут

застосовуємо в широкому сенсі для позначення уявленої соціокультурної спільноти, а не літературних генерацій.

Категорія покоління нині студіюється різними науками. Одним із найґрунтовніше опрацьованих вважається соціально-демографічний дискурс [328, с. 1]. Вагомими й популярними є також філософсько-культурологічні студії, зокрема осягнення крізь генераційну проблематику історії [443, с. 99–114; 649], категорій пам'яті й постпам'яті [443, с. 188–256; 496, с. 162–174]. У літературознавстві тему поколінь здебільшого розглядають у контексті історії національної літератури: М. Чудакова визначає в російській літературі ХХ ст. чотири хронологічно окреслені літературні покоління й метафоричні типи «батьків», «синів, що зрікаються батьків», «міцних стариків» [649]. Функціонування типологічно схожих генерацій («діди», «батьки», «сини») у літературах колишнього югославського культурного ареалу досліджує А. Татаренко [496, с. 220–229]. Ціннісні орієнтири молоді американської генерації вивчає О. Заїковська [Там само, с. 220–229]. Численні розвідки присвячені аналізу діяльності літературних поколінь в українському літературному процесі ХХ–ХХІ ст. (Т. Гундорова, Л. Демська-Будзуляк, Г. Мережинська, Р. Мовчан, Я. Поліщук, Р. Свято, М. Сулима та ін.). Водночас поколіннєвий підхід продовжує залишатися перспективним для багатьох напрямків, з яких передовсім хочемо назвати компаративний. На актуальність таких досліджень обґрунтовано вказує Н. Ільїнська [281, с. 116], висвітлюючи в серії статей типологічну схожість ціннісних орієнтирів молоді в американській літературі нонконформізму й українській поколіннєвій прозі кінця ХХ — початку ХХІ ст. У компаративному аспекті нам видається доречним порушити проблему взаємодії між оформленням поколіннєвої тематики в літературі й інших видах мистецтва на матеріалі «Козацького роману» Л. Гончар і Р. Найди. Окрім того, журнальна публікація цього твору спонукала до дослідження особливостей репрезентації образу покоління в журнальному просторі. Проблема конструювання образу покоління на сторінках журналу порушила І. Каспе,

дослідивши засоби створення поколінневої ідентичності шістдесятників у журналі «Юность» кінця 1950-х — 1960-х років [296]. Вона стверджує й доводить, що образи «покоління шістдесятників» на сторінках журналу тиражувалися раніше, аніж це покоління встигло проявити себе в реальності. У межах нашої монографії не вдаємося до розгляду основних положень загалом соціокультурологічного, а не літературознавчого дослідження І. Каспе, однак вважаємо її підхід продуктивним як такий, що базується на семантичній єдності текстів, хоча вони й відрізняються за формально-жанровими ознаками (поезія, есе, публіцистика, листи тощо).

Аналіз літературно-критичної статті Ю. Мушкетика ««Дніпро», 40», повісті В. Дрозда «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок» і «Козацького роману» Л. Гончар і Р. Найди надає підстави для висновку про те, що самоусвідомлення покоління відбувається передовсім при протиставленні світоглядної парадигми однієї доби іншому часу. Проілюструємо цю тезу прикладами з аналізованих текстів.

Ю. Мушкетик написав статтю ««Дніпро», 40» під час перебування на посаді головного редактора журналу «Дніпро» (1958–1972) з нагоди сорокарічного ювілею цього видання. У ній приваблюють думки редактора, що так чи так стосуються образу покоління та його рецепції на сторінках журналу. Письменник підкреслює, що «Дніпро» завжди був молодіжним журналом і укладався переважно з творів молодих письменників, а тому є виразником «запитів, уподобань, смаків і прямувань думок» молоді, яка є «найчутливішим барометром суспільства» [424, с. 21]. Те, що часопис був виразником світосприйняття цього покоління, акцентувалося також його первісною назвою — «Молодняк», під якою він проіснував десять років, а згодом «Молодий більшовик» (1937–1941). Зауважимо, що сема «молодий» є концептуальною для видання впродовж усіх років його існування, чому знаходимо підтвердження в ювілейному випуску журналу з нагоди 85-річчя: у редакційній анотації він отримує контрастне означення «завжди молодий» [210, с. 2]; а багаторічний член редакційної колегії журналу В. Яременко лапідарно окреслює концептуальне оновлення його

ідентичності: нині часопис — «Молодий українець», на противагу колишній назві «Молодий більшовик» [Там само, с. 10], фіксуючи в такий спосіб не ідеологічно-партійну, а націєтворчу парадигму.

У сорокарічній ретроспективі журналу Ю. Мушкетик визначає кілька генерацій, беручи за основу хронологічно-подієвий принцип: покоління тридцятих, п'ятдесятих і шістдесятих років. В окресленні генерації тридцятих років найвиразніше застосовуються ідеологічні маркери — від розтиражованих у пресі позитивних картинок соціалістичної праці до цитування настанов тогочасних керівників ЦК КП(б)У.

Важливо, що письменник сприймає в єдиному рецептивному полі адресанта часопису (авторів публікацій) і адресата (читачів), визнаючи відсутність дистанції між ними за найпозитивнішу ознаку часопису: «...творче життя видавців і авторів журналу вливалось тоді в кипуче життя своєї країни. Вони, здебільшого, були не лише його співці й історики, а й активні учасники. Вони самі місили бетон, читали лекції в лікнепах, мчали на плотах через пороги, мерзли в льодах далекої Півночі» [424, с. 22]. Цю тезу можна інтерпретувати як «ідеологічно витриману картинку радянської дійсності», проте в контексті усієї статті і, тим більше, усього номера вона сприймається неоднозначно. У 2012 р., через 45 років, Б. Олійник, який працював у журналі в 1962–1967 рр., пише: «...весь перший номер за 1967 рік, присвячений 40-річчю від дня заснування “Дніпра”, був оцінений як ухил в націоналізм — і ледве чи не антирадянський. А в тому числі опубліковано ювілейну статтю Юрія Михайловича, у якій він назвав усіх посаджених за сорок років редакторів, надруковано мою поему “Дорога”, повість Романа Іваничука “Спрага”, де в негативному герої упізнав себе Маланчук. Одне слово, увесь номер був “ворожий нашій чудовій дійсності”» [210, с. 7].

У статті Ю. Мушкетика є репрезентативні соціокультурні ознаки часу, впродовж якого журнал існував. Журнальний текст прочитується як документ минулого. Ретроспективний погляд, часова дистанція та відчуття «відлиги» дають змогу синтезувати непривабливий стилістичний образ тридцятих через

журнальний текст й вигідно відтінити динамічний образ шістдесятих. З одного боку, є характеристики, які для часу публікації були гранично щирими й критичними: «Не весело сьогодні гортати номери журналів тих років. Взаємні безпідставні звинувачення <...> Ми вловлюємо зі сторінок журналу складність атмосфери всього тогочасного життя»; «І все те, до речі, на фоні штучно роздмуханого, неприродно бадьорого тону передовиць і загальникових поезій» [424, с. 24]. З іншого — романтизований образ шістдесятих також створюється за допомогою частково стереотипних образів: «Нова доба, космічні швидкості, нове в людських стосунках. Зоряний пил спадає на дах висотного будинку, на тихе плесо... на чистий папір» [Там само, с. 27]. Водночас між цими акцентованими образами — відродження журналу в 1944 р. під назвою «Дніпро» і прагнення підвищити естетичні стандарти. Загалом повоєнний журнальний процес головний редактор оцінює невисоко, за допомогою метафори «сама стружка», проте наголошує, що ситуація змінюється в п'ятдесятих. Тоді журнал друкує твори О. Довженка, що й на момент публікації, і впродовж усієї біографії журналу вважається одним із його найвищих здобутків. Так часопис набуває власну еталонну модель митця. У ній Ю. Мушкетик на чільне місце ставить громадянську сміливість автора, «значну, а на той час просто-таки величезну», художню майстерність та новаторство. Така послідовність якостей, імовірно, не є випадковою: нове в художній формі сприймалося здебільшого упереджено, особливо в період, коли ідеологічно правильні змістові параметри були обов'язковими.

Водночас у статті наполегливо доводиться теза, що «кожна доба, кожен час — навіть у малих відтинках — різняться від попередніх, лишають свої карби, а відтак народжують своїх письменників, свою літературу» [Там само, с. 26–27], тобто йдеться про генераційний принцип літературного процесу. Молодим літераторам космічної доби притаманні такі риси, як «гарячий, часом аж нервовий пульс», «посилена увага до людини», «боротьба за принципи реалізму», «багато пошуку, багато дерзань», автори різні, кожен з власним почерком тощо. Загалом

покоління характеризується доброзичливо, і групу «так званих шістдесятників», пошуки яких бувають «безплідними», атестовано дуже ліберально, у дусі нового часу: їхні твори мають «поетичні закосмічення і закосичення, пінявість і безтілесність, умовність образів» [Там само, с. 27]. Звісно, що такі критичні зауваги зовсім не подібні до «грубувато соціологічного» аналізу тридцятих, зразки якого наводяться в статті. Маємо змогу порівняти різний «дух доби» за допомогою цитат, які виконують функцію документів доби. Фактично, головний редактор майстерно виписує концепцію видання, вправно балансує між дозволеним і забороненим, а принципові речі виголошує досить відкрито: «Основне — рисочки прозоріння свідомості»; «До цього долучається те, що лежало в архіві, в схові»; «Твори, які ще позавчора вважалися правдивими, вчора виявилися поверховими, легкодухими» [Там само, с. 28]. Певно, що критичний, детальний погляд на покоління попередніх десятиліть створено в ювілейній статті для увиразнення літературного здобутку шістдесятих років XX ст.

У журнальному наративі, який формується впродовж усіх років видання, ретроспективні екскурси так чи так стають знаковими, особливо якщо їх здійснено в художній формі. Художню розповідь про літературне покоління шістдесятників і, ширше, про самі 60-ті роки знаходимо в повісті В. Дрозда «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок». Зазвичай цей твір розглядається в контексті автобіографічної літератури. Так, дослідниця Т. Гажа аналізує повість В. Дрозда в полі проблем літературної мемуаристики як важливого складника літературного процесу й засобу колективної пам'яті. Водночас побіжно в її розвідці згадується й образ покоління, який письменник створює в повісті. Т. Гажа визначає такі ознаки покоління шістдесятників в повісті, як: протест проти чиновницького самодурства, що згодом переростає у протест проти тоталітарної системи; щира віра в суспільство соціальної справедливості; романтичне світосприйняття [146, с. 286].

Погоджуючись із цим ескізним портретом шістдесятників загалом, хотілося б додати до нього кілька специфічних рис «цеху літераторів», які В. Дрозд

визначає, аналізуючи власну стилістичну манеру й відчуття літературного покоління. Іронічно й усерйоз автор розповідає в повісті про формування своєї манери письма. Показовим у цьому плані є епізод складання дитячого віршика про сонячний шлях. Головний персонаж іде пішки зі свого села до Чернігова березневим бездоріжжям. Дорога виснажує його, але він римує рядки про емоційне піднесення: «...Все будить пісні легкокрилі, бентежить вогнем у грудях, я прагнення повен і сили, виходжу на сонячний шлях». Рефлексуючи над цим випадком з особистого життя через десятиліття, письменник вписує його в долю покоління. З одного боку, фіксується індивідуальне вживання «безлічі порожніх слів про сонячні шляхи», з іншого — «...коли сучасна молодь дорікає шістдесятникам (дорікати справді є за що), слід би пам'ятати з чого ми виростили...» [218, № 1, с. 27]. Фактично, образна структура цього епізоду подібна до прийому зображення літературного покоління 60-х на тлі поколінь попередніх десятиліть, яке застосовано в статті Ю. Мушкетика.

У повісті також фіксується відчуття покоління як спільноти: «Гуцало щиро вболівав за молоду літературу. Завдяки йому у шістдесят першому році на сторінки “Літературної України” барвистими добірками висипали твори ще зовсім юних, ще зовсім невідомих початківців. І читачі раптом відкрили для себе (хто — радісно, хто — з роздратуванням), що, окрім безперечно талановитих Івана Драча і Миколи Вінграновського, є ще талановите, самобутнє літературне покоління. Є — хвиля, є — процес, а не лише окремі, хай уже й славні, імена» [218, № 2–3, с. 9]. Водночас проблематика твору охоплює не тільки тему літературного покоління, а й інституалізації літературного процесу, зокрема проблему першої публікації. Для В. Дрозда письменницький дебют відбувся в журналі «Дніпро», тому глава, у якій зображено події 1962 р., у парадигмі журналу 1993 р. є текстом у тексті, повідомленням подвійного кодування [Там само, с. 9–15], своєрідним метанаративом про журнальне буття. Окрім того, ринкові проблеми «живого письменника» виявляються дуже подібними до ринкових проблем фінансування журналу, адже початок тексту повісті розміщено

на одному розвороті з подяками журналу своїм шанувальникам за грошові внески у фонд часопису.

Специфіка журналу як ансамблю текстів (В. Тюпа), причому текстів і вербальних, і візуальних, дає змогу виокремити такі засоби конструювання образу покоління, які органічно сприймаються саме в журнальному просторі. Доведемо це контекстуальним аналізом «Козацького роману».

У серпневому номері журналу «Дніпро» за 2011 р. було надруковано текст під назвою «Козацький роман», який привертає увагу низкою чинників: багатозначною редакційною анотацією; асоціативним ореолом довкола імен авторів — Л. Гончар, Р. Найда; гетерогенною природою — поєднанням вербального й візуального елементів тощо.

Розпочнемо з редакційної анотації. Коротка анотація є одним із знаків оновленої стратегії журналу: видання позиціонує себе як активного творця літературного процесу років незалежності, але від офіційного пафосу дистанціюється жвавим іронічним стилем та сучасним дизайном. Завдяки анотації усі матеріали цього номера об'єднані контекстом святкування Дня Незалежності України. З восьми матеріалів, що вміщено в розділі «Проза», у ній згадується саме «Козацький роман» і висловлюється заклик до читача «задуматися над тим, що ми пережили за 20 років і який маємо вигляд на тлі останніх світових подій».

У генераційний контекст роман поміщається авторською волею за допомогою присвяти: «Присвячується поколінню українського ренесансу дев'яностих...» [209, с. 18]. Коротке повідомлення, окрім образу покоління, актуалізує для нас і основну тональність сприйняття як оптимістичну, бо наголошується ренесанс, а не травма, криза, злам. Така рецепція підсилюється також розташуванням матеріалів у журнальному просторі, у якому тексти здатні утворювати певний ансамбль і генерувати додаткові смисли.

Аналізований номер «Дніпра» розпочинається рубрикою «Проза», у якій надруковано вісім творів: шість оповідань, журнальний варіант «Козацького роману» і уривок з детективу Е. Сіса «Мертва з каналу». Безсумнівним центром

рубрики й усього номера є «Козацький роман» як текст суголосний головній темі — святкування двадцятирічного ювілею Незалежності. Роль інтродукції до «Козацького роману» відіграє оповідання А. Тужикова «Без страху під безхмарно-синім небом», опубліковане безпосередньо перед романом. В оповіданні відтворено один епізод із життя німечного Герберта Івановича, що зазнав переслідувань радянської влади за друкування заборонених творів у самвидаві. Його примусово утримували в психлікарні, а в 1990-х він опинився на вулиці. Герберт Іванович помітив у одного з таких самих маргіналів, як сам, книжку, яку він колись надрукував у самвидаві. Щоб отримати її, довелося віддати «власникові» всю макулатуру. Чоловік починає читати новелу на даху лялькового театру, у підвалі якого він мешкає: «Тепер її можна було читати без страху. Під безхмарно-синім небом із холоднуватим вітерцем і над провінційним містом вільної країни. Свобода...» [Там само, с. 15].

В оповіданні А. Тужикова зображено травматичний досвід жертви тоталітарної системи. Головний персонаж є представником покоління шістдесятих, яке виявилось здатним на протидію системі, однак було приреченим на репресії. У 90-ті, після руйнації системи, у нього вже не було сил для активного життя: Герберт Іванович міг тільки тішитися атмосферою свободи.

Зовсім іншої стратегії дотримуються персонажі «Козацького роману» — скульпторка Дарина й засновник «Бізнес Січі» козак Устим. Вони є втіленням духу переможця. Хоча в тексті роману є різні історії представників 90-х, як генеративна ознака покоління прочитується здатність до колективної дії, символом якої є толока, і до творчості («Бо другу половину свого життя можна свідомо і натхненно виліпити, як скульптуру» [Там само, с. 47]).

Переможна стратегія головних персонажів видається виразніше представленою в журнальному варіанті роману, бо концепція самого журналу, у якому його надруковано, є святковою, веселою, піднесеною. У книжковому виданні твір анотується як «посібник із виживання в Україні», покоління дев'ятдесятників, якому присвячується роман, вписується у травматичний

контекст («Крізь які розчарування, травми і країни пройшло наше покоління...»; «У нас вкрали перемогу...») [174, с. 3]).

Журнальний варіант «Козацького роману», як і книжкове видання, це гетерогенний текст, агентами якого є слово (8 розділів) і зображення (13 кольорових і чорно-білих малюнків різного формату). Зупинимося на символіці малюнка Р. Найди, який відкриває публікацію роману в журналі. Центр малюнка і майже всю його площину заповнює фігура козака, виконана в стилі, за самовизначенням автора, фольклорного сюрреалізму [Там само, с. 167]. У руках у нього кобза (що викликає асоціації з народною картиною «Козак Мамай»), а замість коня — велосипед «Україна». Для читачів 2011 р. цей вид транспорту сприймається досить архаїчно, але для дев'яностих є органічним образом⁹⁰. Напис «Україна» маркує не тільки назву транспортного засобу, а й самої країни, що залишається в просторі велосипедів, а не швидкісних автомобілів чи ракет.

Зауважимо, що на обкладинці книжкового видання вміщено інший малюнок, у центрі якого — козак обіймає дівчину. Відповідно візуально акцентованою є історія особистих стосунків, а не національної ідентичності українського світу. Тим більше, якщо зовнішність козака та його вбрання мають типові ознаки української стилізації (оселедець, жупан; утім, смушева шапка зі стрічкою вже з іншого часу), то одяг і зачіска дівчини не асоціюються з традиційним українським костюмом. Отож журнальне оформлення тексту вважаємо інформативнішим в аспекті національної символіки, аніж книжкове. Проте система морально-етичних і естетичних цінностей персонажів детальніше представлена в книжковому виданні роману.

Вище визначено кілька важливих візуальних образів «Козацького роману», серед магістральних ліній вербального дискурсу виокремимо теми покоління й

⁹⁰ Візуальний образ велосипеда «Україна» зі слоганом «Україна для українців» відтворено в польському журналі «Відрижка» в тексті статті О. Семенченка «Альтернатива в Києві» (Відрижка, 1992, № 8, с. 20–21, <http://hyperthelia.com.ua/wp-content/uploads/2019/01/vidryzhka-8-1992.pdf>).

мистецтва. Узагальнене бачення покоління 90-х здійснюється від імені скульпторки Дарини та її чоловіка Устима.

У наративі Дарини домінують емоційні та психологічні конотації, родинні цінності, про представників свого покоління вона говорить дитячою мовою: «дорослі дяді і тьоті». Вона займає щодо свого покоління і позицію зовнішнього спостерігача (покоління розгублене, але Дарина має рецепт, як привести його до тями), і активного учасника минулих подій («Ми розвалили совок, мітингували, голодували, знімали документалістику про Холодний Яр часів більшовицької окупації... Ми не хотіли, щоб наші діти жили в совку» [209, с. 28]), і щирого адепта («Пристрасть, безмежна енергія — прикмети покоління 1990-х. Я ж — ідеалістка, вірю, що та енергія може щомиті пробудитись...» [Там само]).

Устим відчуває себе органічною часткою свого покоління, його рефлексія значно монолітніша й масштабніша, аніж у дружини. Його бачення структурує філософська категорія особистої свободи й дуже критичне ставлення до суспільно-політичного життя. Його невдоволення викликає передовсім корупція та радіація, усе інше — несвобода, приниження, бідність, відсутність умов для підприємництва — уже похідні. Важливою рисою характеру цього романтичного дев'ятдесятника є здатність до дії, він підприємливий і успішний. Водночас Устим має патріотичні ідеали й зберігає їм вірність. У романі його світоглядні орієнтири розкриваються на тлі різних подій: життя в Україні, еміграція, єгипетське повстання, полон у «чорних археологів», поїздка у Вегас, ритуал в каньйоні Чако, заснування «Бізнес Січі» тощо. Калейдоскоп випробувань і пригод завуальовує прямолінійність життєвих аналогій, які неминуче виникають в епізодах, коли закордонні реалії стають дзеркалом українських. Скажімо, американець Дейв із резервації для індіанців пояснює Устиму: «Ми нація, яку перемогли. Тепер наше майбутнє залежить від тих, хто нас переміг». Реакція Устима на ці слова цілком прогнозована: «У мене всередині збурюється протест, підсвідомий. Я ще не готовий визнати себе переможеним» [Там само, с. 37].

В образі Устима втілено тип українця, що після протестів 1990-х не розчарувався й має потугу для розбудови власного українського світу. Водночас необхідним художнім компонентом цього образу є візуальний текст. Сюрреалістичні малюнки Р. Найди додають персоні Устима умовності, ідеальності, міфологічної та фольклорної перспективи.

Дев'ятдесятники в романі зображені не ізольовано, а в різновіковому соціумі. Наприклад, скульпторка Дарина спілкується з шістдесятниками: «До мене вчора підходили старі художники — монументаліст і живописець. Із дисидентів. Довго їх ганяло світом, повернулися додому нарешті, викладають в Академії мистецтв» [Там само, с. 19]. Загалом у цій лаконічній рецепції знаходимо не критичне ставлення до попередників і сучасників — заперечення їхнього досвіду чи дискусію з ним, а цілком постмодерне плюральне ставлення до світу: на своїй виставці Дарина помічає зацікавлених і байдужих глядачів, близьких собі духовно митців без надмірної емоційності. Для неї важливе в мистецтві «позачасове», «зв'язок душ», але й до інших позицій вона ставиться з розумінням чи вибачливо, що видно з її слів про бажання колеги по цеху здобути покупця своїх робіт: «Калужський скульптор, бачу, кинувся навперейми (він покупців за хутрами визначає), в очах засвітилися лічильники — саморекламується. Жити ж якось потрібно» [Там само]. Загалом її душевний стан свідчить про гармонійне сприйняття світу й сформовані світоглядні параметри: «Цікаво на цьому торжищі, та й потік інформаційний — треба ж розібратися, коли збираюся дітей ростити тут» [Там само].

Прикметною ознакою «Козацького роману» є тип успішного героя, яким виявляється творча особистість. Досить поширеним у світовій літературі є романтичний тип митця, що протиставляє себе оточенню, переживає кризу в мистецькому самовираженні й не має змоги забезпечити себе матеріально. У творах мистецької проблематики, що публікувалися в літературних журналах за останні 2–3 десятки років, такий персонаж не є чимось винятковим. Зосібна, пригадаємо художника Володимира Тарана і його дружину Нелю з роману

Миколи Руденка «Орлова балка»⁹¹, художника Терена (роман Олега Солов'я «Ельза»⁹²), образ Сошенка у романі Наталі Околітенко «Марія-Рось»⁹³ та ін.

Головна героїня «Козацького роману» скульпторка Дарина постає перед читачем у момент свого творчого успіху — на власній виставці скульптур у галереї столичного «Арсеналу». Для увиразнення позитивних координат події відкриття цього скульптурного салону названо у творі найбільшою мистецькою подією року. Отже, Дарина — у центрі мистецького життя. Вона сприймає виставку як продовження творчості й спосіб втілити потребу в спілкуванні зі своїм глядачем. Відчувається, що такий глядач у неї є. Образи шанувальників у романі індивідуалізовані, кожен має привабливу рису, власне захоплення: вони «мають гідність і створюють свій персональний міф» [Там само, с. 27]. Це і любителі коней, які в стилізованих фігурах відчують енергію та вигини живих тварин, і студентка із синіми-синіми очима, яка нагадала Дарині про її поетичне ставлення до життя за часів перших великих стартів, і «цукровий барон», який купив скульптуру⁹⁴ за кругленьку суму.

⁹¹ Роман написаний у 1971–1975 рр., проте надрукований був 1991 р. у журналі «Вітчизна» (№ 1–3) [526].

⁹² Уривок з роману О. Солов'я «Ельза» опубліковано в літературно-мистецькому альманасі «Форма(р)т» (2001, № 1).

⁹³ Фрагменти роману публікувалися в різні роки в журналах, за якими можна встановити послідовність роботи над повним текстом: «Дніпро», 1989, № 3; «Дзвін», 2002, № 5–6; «Дніпро», № 9–10 за 2006 р. і № 9–10 за 2008 р.

⁹⁴ Скульптура «Коняка-розбишака» вартує «інтермедіального відступу». Саме про цей твір розмовляє з Дариною синьоока студентка, а авторка «завмирає, вбираючи кожне слово»: «Коняка-розбишака нагадує чи то своє відображення в течії, чи місячний серп, відтінений хмарами... Я впізнаю у цій скульптурі і хвилясту поверхню ріки, і віддзеркалення крутих берегів» [209, с. 27]. Після продажу скульптури Дарина констатує: «Так вигинистий улюблений кінь вистрибнув із “Мистецького арсеналу” і з мого життя» [Там само, с. 28]. У розділі «Коли ми були дітьми», який не увійшов до журнального варіанту, син Дарини, завдяки пісні про коняку-розбишаку не заблукав у степу [174, с. 52]. Припускаємо, що він почув козацьку баладу, написану на слова Якова Щоголева (1846): «Гей, була в мене коняка, / Та й коняка-розбишака, / Була шабля, ще й рушниця, / Ще й дівчина-чарівниця...». Отож словосполучення «коняка-розбишака» надає змогу простежити музично-пісенний складник важливого інтермедіального образу роману.

У романі звучить ідея необхідності живого спілкування як важливої передумови для творчості, причому наголошується саме на реальному, а не медійному спілкуванні: «Не через екран фіолетового друга. Так, щоб співрозмовника бачити на відстані витягнутої руки. Аби вловити погляд і все, що за ним ховається, відчувати енергію» [Там само, с. 30].

Дух успіху підтримується зображенням безперервності творчого процесу і його розкутості. Дарина не вимучує ідеї для своїх скульптур, задуми рояться довкола неї ніби самі собою, створюючи майже міфічну атмосферу щастя «людини в майстерні, вільної від світу, наодинці зі своїм мистецтвом» [Там само]. Так іще під час виставки їй примарюється неусвідомлена картина: «На папері проявляється абстрактний образ жінки, змієногої богині, птахи... Хто вона? Поруч — двоє крилатих коней... Як поєднати? Як їх відправити в політ?» [Там само, с. 19]. Згодом народжується композиція на папері, потім — ліплення.

В аспекті інтермедіальності перед нами текст з різними семіотичними кодами: вербальна площина набуває багатовимірності завдяки складним темпоральним зв'язкам, уявному малюнку, який промовляє лініями й кольором, пластиці скульптури, що має просторові характеристики. Додаткового значення набуває простір, у якому відбувається творчий процес. Варто зауважити зв'язок етапів творення скульптури з локаціями: задум у «Мистецькому арсеналі», ескіз і виготовлення — у приватному просторі майстерні, завершений твір — «посеред подвір'я під дощем і під дубом-велетнем». Згодом у скульптури з'являється ім'я — Птаха Слави, і вона знаходить простір для свого постійного перебування — на кургані серед степу. Сама її назва є ще одним складником дискурсу успіху.

Генерування нових семантичних шарів, тонів і відтінків зафіксовано в словесній тканині твору. Окрім того, показано зв'язок між символікою скульптури й способом її виготовлення, взаємоперетікання змісту у форму й навпаки: «Проліплюю той образ, що прийшов до мене в перші дні виставки. Струнка, вільна, крилата Богиня-птаха. Як коники-стрибунці, бризкають їй з-під ніг двоє коней. Теж крилаті, і ліпка якась нова для мене, і композиція сама собою

укладається у Святославів тризуб» [Там само, с. 30–31]. Процитований уривок містить і екфразис, і саморефлексію мисткині про таємниці творчості.

Саморефлексія в «Козацькому романі» спрямована не лише на тему мистецтва, а й на образ покоління, що акцентується епіграфом. Образ покоління в просторі журналу конструюється в текстах різних жанрів і різної природи, що сприймаються як ансамбль текстів, у межах якого генеруються додаткові смисли. Художня рецепція образу покоління в журнальному наративі формується під впливом соціокультурних ознак доби, концепції видання та світовідчуття автора тексту.

Малюнки, верстка й дизайн тексту роблять «Козацький роман» центром журналу й додатково актуалізують національну ідею. Сама форма твору — діалог різних видів мистецтва (література, живопис, скульптура, театр тощо), динамічний сюжет у глобальних координатах — надають етнографічній національній ідеї модерного звучання.

У просторі літературного журналу з-поміж контекстів української національної ідеї варто виокремити проблему провінціалізму, яка неодноразово дискутувалася в українській культурі, зокрема в межах літературної дискусії 1920-х років [675, с. 109–135] чи тенденцій українського літературного процесу [337]. Нові інтонації в дискурсі проблеми провінціалізму (висвітлення досвіду подолання провінціалізму Англією та Америкою) з'являються в дев'яностих роках ХХ ст. в публікаціях нової «Арки», головний редактор якої О. Ільченко підкреслював її орієнтацію на «Арку» Ю. Шевельова, проте в обставинах нової української реальності.

«Арка» дев'яностих за форматом схожа на мюнхенську «Арку», але із сучасною кольоровою поліграфією. Обкладинка оформлена лаконічно: чорне тло з невеличким природним «віконцем», що можна тлумачити як погляд із обмеженого, замурованого простору в широкий світ: у далечині видніються чи то гори, чи то море. Таке прочитання народжується під впливом другої сторінки журналу. Вона також чорна, і на ній вміщено світлину із зображенням арки

Заборовського. У напутньому слові новому часопису редактора мюнхенської «Арки» Ю. Шевельова пояснюється: «Провідним у старій “Арці” було плекання української мистецької і літературної традиції в поєднанні з відкритістю до західної традиції (не цураючися й східних зв’язків). Саме тому емблемою журналу була брама Заборовського *перед тим, як її замуровано* (тут і далі курсив Ю. Шевельова. — Г. Б.). Вона була вся — українське бароко і була відкрита *на захід*» [15, 2-га с. обкл.]. Такого ж спрямування дотримується й нова «Арка», що підтверджується вже змістом першого номера, який структурований такими рубриками: «Зустрічі», «Захід і Схід», «Пам’ять».

Новий аспект у проблемі провінціалізму в журналі визначається публікацією статті Е. Паунда «Провінціалізм — ворог», у якій показано, що власний період провінціалізму переживали різні нації. Розмиті контури провінціалізму, який в українській культурі нібито пронизує все, у Паунда набувають чіткості дефініції: «Провінціалізм полягає в: а) необізнаності щодо життя, звичаїв, природи людей поза межами власного села, парафії, країни; б) бажанні примусити інших бути схожими одне на одного» [Там само, с. 20]. Паунд пише про провінціалізм росіян: «Тургенєв у творах “Дим” і “Дворянське гніздо” витягає на денне світло дурість росіян»; про провінційні явища для країн великих континентів: «Джеймс намагався виробити “спільну мову, спільні ідіоми поведінки та змісту для трьох націй, трьох країн: Англії, Америки та Франції”», «Генрі Джеймс, попри його літературну відстороненість, був лицарем, провідником інтернаціоналізму, невтомної пропаганди проти особистої тиранії, проти багатьох витончених форм гноблення і примусу... Свобода людини, свобода особистості — це ґрунт його праці, його довічно незмінна пристрасть, а з нею відчуття національних відмінностей, малі та великі непорозуміння, невелика різниця в манерах і більша в загальних тенденціях» [Там само].

Висновок Паунда не втрачає своєї актуальності й нині: «Провінціалізм — це не просто невігластво, це невігластво вкупі з жагою до одноманітності. Це латентне і у багатьох випадках вельми войовниче зло» [Там само, с. 25].

Новою ознакою дискурсу проблеми в дев'яності роки ХХ століття стає пошук шляхів вирішення проблеми. Протилежні стратегії окреслюють О. Забужко і В. Неборак у журналі «Сучасність».

О. Забужко епіграфом до статті «“Психологічна Америка” й азіатський ренесанс, або Знову про Карфаген» взяла вислів Ю. Шереха «Картагена нашої провінційности мусить бути зруйнована. Або ми знайдемо свій ритм у нашу функційну добу, або нас не стане» (1948). Отож ідеї Ю. Шевельова, висловлені в середині ХХ ст., як переконливо показує О. Забужко, залишаються актуальними для дев'яностих.

Витоки українського провінціалізму О. Забужко визначає в широкому історичному контексті, беручи за точку відліку 1340 р., коли в Галичині помер останній легітимний спадкоємець української княжої династії, князь Галицько-Волинського князівства Юрій Болеслав із Романовичів [252, с. 142]. Однак вихід із поля тяжіння проблеми Забужко вбачає за межами України: «Годі заперечувати, що ціла та міфологема “світу”, котра владає нашими умами, є виразно американоцентрична, тож збагнути справжню Америку, відбитися в цьому дзеркалі — значить насамперед зрозуміти самих себе» [Там само, с. 143]. Пізнати Іншого — означає зрозуміти щось у собі.

Центр від провінції, на думку О. Забужко, відрізняється обсягом можливостей, від розмаїття форм задоволення фізичних потреб (їжа, розваги тощо) до можливості «вибирати собі біографію, конструювати собі життя до вподоби». Провінція — феномен не лише геополітичний, а й духовно-культурний. Наша культура приречена «залишатися на периферії функціонування світової культури» [Там само, с. 145].

На основі спогадів Н. Берберової, О. Забужко влучно схоплює ознаки провінціалізації французької літератури після Другої світової війни: «мала траєкторія» й «урізаний обшир» — «все недвозначні симптоми незворотної провінціалізації» [Там само].

Із судженнями О. Забужко корелюють міркування редакторки німецького книжкового видавництва “Suhrkamp” К. Раабе, які вона висловила на Другій німецько-українській зустрічі письменників «Міст з паперу» (2016). К. Раабе вважає, що українська сучасна література може впливати на світ своїм інтелектуалізмом. Проте цей вплив ускладнюється тим, що для читачів, які прагнуть рефлексії сучасних проблем, пропонується історичний досвід (козаки, сармати і гуцули, УПА і ОУН, НКВД і СБУ тощо), який переважно є травматичним складником колективної пам’яті та потребує коментарів [514]. З’ясовуючи, чим українська література може зацікавити європейця, К. Раабе показує зміну рефлексійних тенденцій у літераторів різних генерацій: «У Андруховича (а також в Оксани Забужко, Марії Матіос, Юрія Винничука, Тараса Прохаська та інших) домінує національний наратив. Хто ми такі — українці, що не хочемо більше бути російською колонією? Де наше місце? Звідки ми вийшли? Хто з нами, а хто — ні? Жадан інакше сформулював ці питання. Хто ми — громадяни незалежної держави, які хочуть позбутися своїх корумпованих еліт? Як ми хочемо жити? Як ми хочемо жити разом? Він іде за соціальним наративом. Може, це питання іншого покоління?» [Там само]. Отож ідеться про розширення горизонтів, освоєння інших обширів.

Прикметною ознакою статті О. Забужко є не лише подолання явища провінціалізму, а й осмислення самого явища: авторка робить спробу «виокремити підставові структурні ознаки провінціалізму як певного культурного типу»: «1) спосіб переживання часу: середньовічна темпоральність (“плюралізм” і “дискретність” подієвого часу), 2) пасеїзм і “літературщина”, або філологічна свідомість замість історичної, і 3) культурне некрофільство, — тільки остання, третя становить справді серйозну загрозу для майбутнього національної культури, оскільки супроводить свідомість уже не просто провінційну, а — колоніально-принижену» [252, с. 159].

Проте В. Неборак не погоджується з міркуваннями О. Забужко і пише у фейлетоні «Послання до О. З. вкупі зі зверненнями до вельмишановного читача»,

що звичайні справи, які ми на совість робимо на своїй землі, і є руйнацією провінціалізму [431, с. 154].

Прикладом такої справи життя може бути видання журналу «Кур'єр Кривбасу». Зупинимося детальніше на концепції видання, у якій подолання регіонального провінціалізму посідає одне з перших місць. З часу свого заснування в березні 1994 р. журнал висвітлює проблеми й відомості з культурології, політики та народознавства. Номери двотижневика за 1994 р. містять порівняно невелику частину літературних матеріалів, однак з кожним номером журналу їхня частка збільшується, й нині художні та літературно-критичні матеріали займають більшу частину обсягу кожного номера видання.

Подолання провінціалізму простежимо на прикладі розвитку літературно-критичної стратегії журналу «Кур'єр Кривбасу» з 1995 до 1998 р. Це час, коли журнал активно розвивав задекларовані лінії комунікації, «виховував» свого читача, закликаючи його до неформального діалогу.

Редакційна політика досить швидко отримала визнання. П. Перебийніс, головний редактор журналу «Київ», писав: «Має “Кур'єр” ту внутрішню єдність величин, той органічний взаємозв'язок тематичних ліній і напрямків, які являють світові живий організм журналу, дозволяють йому вільно дихати у часі й просторі» [479, с. 32]. Така оцінка є визнанням періодичного видання як журналу. Однак дуже швидко «Кур'єр Кривбасу» набув власного неповторного стилю серед великої кількості культурологічних і літературно-художніх видань. Його впізнають як журнал «універсальний, але однорідний, послідовний у прагненні ламати тоталітарну свідомість, стереотипи минулого в недавніх друкованих текстах» і головах читачів [454, с. 32]. Одним із таких стереотипів є «запрограмована заштатність», про що й пише в однойменній статті головний редактор журналу Г. Гусейнов. Її можна подолати, якщо будь-яку справу робити «за канонами найвищого гатунку» [191, с. 2]. Подолання заштатності залежить від двох чинників: ставлення самого митця до того, чим він зайнятий, його готовності до максимального самовираження і ставлення до митця з боку влади. Друга

позиція залежить не від митця, тому варто зосередитися на першій [Там само, с. 24]. Проаналізовані матеріали дають підстави стверджувати, що формування кожного номера журналу відбувається за принципом максимального самовираження, зокрема й у літературно-критичному сегменті.

Літературно-критичні матеріали розміщені в журналі не в спеціальному розділі, а в рубриках «Проблемна стаття», «Витоки», «Постаті» та «Scriptible». У журналі представлено різноманітні літературно-критичні жанри, однак, як стверджується в сучасних дослідженнях з літературної критики, усе розмаїття критичних жанрів можна звести до трьох основних: рецензія, літературний портрет і стаття [403, с. 148].

У річних комплектах журналу «Кур'єр Кривбасу» за зазначений період було опубліковано: 14 проблемних статей із домінантним залученням літературно-художнього матеріалу, 33 статті історико-літературного та літературно-критичного характеру, 1 оглядовий матеріал, приблизно 40 літературних портретів, понад 15 рецензій на літературно-художні видання (велика кількість анотацій на різноманітні художні й нехудожні видання під час аналізу не враховувалася внаслідок їхньої типовості для більшості літературно-художніх видань), більше десятка коротких есеїв, які можна назвати «нотатками автора рубрики». Водночас у літературно-критичних матеріалах, незалежно від жанру, проглядається стійка тенденція деконструкції стереотипів минулого та зацікавлена увага до нових явищ у літературі (яскравий приклад — рубрика «Проза нової і найновішої генерації» В. Габора), актуалізація творчої спадщини відомих і забутих або невідомих внаслідок драматичних подій ХХ ст. українських письменників (рубрика «Українська діаспора» Ф. Погребенника) відповідно до потреб сучасності. Показовими в цьому плані є матеріали, які можна визначити як рецензії, наприклад, стаття Г. Гусейнова «Засвітитися від слова», опублікована після оповідання М. Хазана «Адоніс-Вернаріс».

Рецензія позбавлена «жанрових ознак часів застою», а саме: загального позитивного тону, тенденції обслуговувати не читачів, а письменників тощо [Там

само, с. 159]. У рецензії пояснюється, чому в журналі публікується оповідання «наївне» за рівнем художності, але за змістом «ідеологічно точно виважене». Г. Гусейнов зазначає, що оповідання цікаве «як факт літературного життя тих часів, коли в Україні якраз “переможно” скінчилася колективізація», цікаве «внутрішнім настроєм пошуку ворога», цікаве як «феномен масового психозу» тих років [192, с. 7]. Аналіз тексту оповідання завершується міркуваннями, важливими для сучасності. Автор з прикрістю визнає, що «український хлібороб деформувався в гречкосія» і сьогодні мало що змінилося. Однак у непрямому звертанні до читача виражене наполегливе спонукання до змін: «Чи довго це триватиме залежить від нас самих <...> від власного бажання <...> позбутися синдрому другорядності» [Там само, с. 8].

У журналі подано досить велику кількість матеріалів про людей, які були й залишаються особистостями й синдрому другорядності не мали. Це історики, викладачі, письменники та багато інших. Найчастіше вони є героями статей, створених у жанрі літературного портрета. Об’єктом зображення в таких статтях є визнані класики, як-от В. Винниченко, Є. Маланюк, П. Тичина, Г. Тютюнник, О. Гончар, Є. Гуцало та інші, а також майже невідомі — М. Калитовська, О. Кисілевська, Г. Журба, В. Павлусевич та ін. Окрема увага приділяється авторам криворізького краю (рубрика «Крицевий край»).

Як стверджує Б. Менцель, у сучасному літературно-критичному дискурсі найпоширенішими є такі типи літературного портрета: біографічний або автобіографічний, мемуарний, центром зображення якого є особистість автора, науково-монографічний, присвячений об’єктивному огляду всієї творчості письменника, ескізно-імпресіоністичний, у якому зображуються окремі риси письменника чи окремого твору, іноді такий портрет викликає зміну загальноприйнятих суджень, має характерний підзаголовок [403, с. 162].

У журналі «Кур’єр Кривбасу» нами не виявлено літературних портретів науково-монографічного типу, біографічні й ескізно-імпресіоністичні типи представлені майже порівну, відповідно вісімнадцять і двадцять два.

Як приклад мемуарно-біографічного портрета розглянемо твір Є. Сверстюка «Трудівник», у якому зображено постать І. Світличного в контексті «загроженого світу шістдесятників». Автор розпочинає із загальної оцінки особистості: «чоловік активний і рухливий, а водночас спокійний і твердий». Є. Сверстюк нанизує асоціативні образи, алюзії, які відображають суть І. Світличного: «міцнющий корінець, що тягнеться, може, від Савур-могили», «світлиця, гостинно відчинена для людей доброї волі і доброго серця», світильник, «євангельський образ покликаного бути “світлом для світу”, бо не “запалюють світильника, щоб поставити його під посудину, а на світник, і світить він усім у домі”» [546, с. 107].

Художній образ знаходиться і для спотвореного світу, у якому жили й творили шістдесятники: «розріджений простір, де нема сузір'їв». Цей образ насажений силою духовної єдності зі світовою культурою: «Окремі зірки здаються летючими. Розірвані покоління збирають уламки загубленої культури і впізнають у них спадщину. Химерні люди, що декларують єдність, а потім живуть порізно і відчужено. Дивні родини, де нема зчеплення часток — кожен сам по собі. Дон Кіхот не має свого Санчо Панси. Гете не має свого Еккермана. Данте не має своїх читачів, здатних оцінити його комедію як Божественну... А Сковорода має “послідовників”, які викинули з його “Саду Божественних Пісень” головне слово — “Божественних”» [Там само, с. 108].

Головне ядро цього образу — духовна єдність родини — не є бажаною абстракцією, а уособлює «рідкісну єдність» родини Світличних: Івана, його дружини Леоніди та Іванової сестри Надії. У зазначеному судженні немає випадкових образів, вони іманентні для літературно-критичних та есеїстичних творів Є. Сверстюка. У книжці «Блудні сини України», яка опублікована чотирма роками раніше статті про І. Світличного, В. Стус названий летючою зіркою української літератури [545, с. 212], А. Сахаров — Дон Кіхотом [Там само, с. 244].

Є. Сверстюк виокремлює в зустрічах зі І. Світличним три етапи: початок їхньої літературно-критичної та іншої діяльності в шістдесятих; сімдесяті, коли

вони «були розмежовані дротами», метафізичні зустрічі «dreis» — Світличний, Сверстюк, Стус; третій — спілкування після звільнення з таборів. Стаття структурована автором відповідно до проголошеної концепції сприйняття особистості І. Світличного: Є. Сверстюк вважає його значення як організатора культурного руху більшим за автора віршів чи статей. Є. Сверстюк наголошує, що він та А. Горська «творили щось більше за власний твір — творили клімат» шістдесятих.

Для розкриття значення особистості І. Світличного Є. Сверстюк вдається до образу господаря, який одразу захоплює магією правди й особистих переживань автора: «Колись це було велике слово. В ньому вміщувалася селянська гідність хлібороба. Господар — це лад і порядок у полі і в оборі, в хаті і в сім'ї. І це моральна відповідальність за все» [Там само, с. 109]. Розширення семантики образу відбувається за допомогою антитетичної пари *господар* — *государ*, внаслідок чого робиться висновок, який не потребує доведення, настільки він очевидний: можна бути государем і не бути господарем. Розвиваючи тему господаря, автор розглядає її під різними кутами зору: антигосподарський пролетарський елемент в очах господаря й господар в очах пролетарія — і робить парадоксальний висновок: «“Під мудрим керівництвом Комуністичної партії” на кінець п'ятдесятих років було досягнуто цілковитої безвідповідальності й безгосподарності на ниві української літератури і культури» [Там само].

Віддаючи перевагу культурній місії І. Світличного, Є. Сверстюк пише про нього і як про поета. Автор зауважує насамперед відкриття митців 60-х років: «Поява шістдесятників була появою індивідуального мислення та глибшого тексту, пов'язаного з пошуками справжності і правди» [Там само, с. 119]. Він пише про своє розуміння поеми І. Світличного «Архімед»: у зоні він сприйняв її полемічніше, ніж у книжковій публікації — «бракувало Абсолюту і морального максималізму», заважала форма, подібна до твору Є. Плужника «Галілей», «зате атмосфера сурової зони дихала в Івановій поемі безмежністю» [Там само, с. 120].

Є. Сверстюк повертається до образів, ужитих на початку статті: господар і світильник. Господар, який хоче, щоб його продукт був доступний максимальній кількості споживачів, і прагне обробити більше цілини. Людина, яка «горіла і ясніла тихою любов'ю до брата. У довгу епоху сірої мжички вона засвідчувала можливість діяльного опору» [Там само].

Літературно-критичним матеріалам, надрукованим у журналі «Кур'єр Кривбасу» у другій половині 90-х років, притаманний просвітницький пафос. Загалом виникає асоціація з окремими тенденціями в літературній критиці журналу «Новый мир» часів О. Твардовського (1958–1970), які визначив С. Чупринін, як-от: викриття застарілих соціальних і культурних стереотипів, які багатьма сприймаються як звична норма, чи зосередженість на психології людини, яка звільняється від кон'юнктурних міфів [652, с. 54–55]. Однак основна ознака «Кур'єра Кривбасу», яка приваблює до нього читачів, — дискурс актуальних українських проблем і шляхів їхнього подолання. Так, у статті Г. Клочека «Князь духа і мислі» створено не лише літературний портрет Є. Маланюка в імпресіоністичному стилі, а й висловлено міркування про згуртування українців у сильну націю, зокрема засобами художнього слова.

Основою для розуміння творчості Є. Маланюка мають стати, як пише Г. Клочек, враження від подорожі в край поета, початком якої має бути плавання човном річкою Синюха: чистота природи, молодість духу. У Новоархангельську читача закликають уявити дві хати: дідову й батькову. З обома пов'язане формування українства Є. Маланюка: дід походив з козацького роду й був уособленням козацького роду, тисячолітніх звичаїв, за словами Є. Маланюка, «свідомого україноцентризму» (у свідомості діда неукраїнці були безсумнівними «унтерменшами»). У батьковій хаті панував дух «українського інтелігента», але такого центризму, як у діда, не було. Г. Клочек застосував прийом подорожі не випадково. Він закликає читача продовжити її, щоб однієї миті до нього прийшло розуміння, що для скелястих берегів, чистих вод, всього благословенного довкілля «знаходиться красиве і точне ім'я» — Степова Еллада — знаковий образ

поезії Є. Маланюка. Для автора роздуми про творчість Є. Маланюка невіддільні від долі української нації, тому органічною є концепція значення поета: «всю творчість Маланюка можна і треба сприймати як вибухової сили протест проти цієї злої долі бути нацією незреалізованою» [348, с. 71]. Г. Ключек піднесено пише про те, що Маланюк відкрив для себе істину бути поетом і мислителем національної ідеї [Там само, с. 74].

Національна ідея наснажувала творчість українських поетів на чужині. Пишучи про Є. Маланюка як одного з родоначальників празької поетичної школи, Г. Ключек згадує «чи не найменше знаного поки що з усіх “пражан”» Ю. Дарагана, автора єдиної збірки «Сагайдак», підкреслюючи, що в його поезії відчувалося «справжнє українське начало».

Визначаючи Є. Маланюка як одного з «найбільш енергетичних українських поетів», Г. Ключек виокремлює прикметні ознаки його поезії: «заряженість поезій національною ідеєю»; «бетховенську» стильову тональність: відкрито-пафосну, внутрішньо-клокітливую, грізно наростаючу; високо-далеку, можливо, космічну точку зору на покинуту батьківщину; символістську образність, у чомусь блоківську; оригінальні просторові образи: Україна — край, яким пройшли ворожі орди; суховії, чорні хмари, чорне вороння, могили; протилежний трагічним візіям образ Степової Еллади: «Десь там квітнеш вишневим цвітом, / Десь зітхаєш в веснянім саду...» [Там само, с. 78–80]. Г. Ключек пише про глибинне розуміння Є. Маланюком особливої місії української літератури як літератури недержавної нації, а також про «концепцію нової української людини, яка б поєднувала в собі державну «сталь і мідь» із природним потягом до добра і краси» [Там само, с. 83–84].

Однак, пишучи про високе служіння національній ідеї Є. Маланюка, Г. Ключек наголошує: «...ми ще не стали Нацією із сильним Характером та сталевою Волею». Нині втрачається здатність сприймати енергію художнього слова, тому автор актуалізує публіцистичну спадщину Маланюка як привабливу й

енергетично ємну форму сприйняття інформації сучасною людиною [Там само, с. 85–86].

Отже, вибірковий аналіз літературної критики журналу «Кур'єр Кривбасу» відображає основну тенденцію часопису в 90-ті роки ХХ ст.: руйнування стереотипів тоталітарного минулого й утвердження стандартів високої художності. Подібно до інших літературно-художніх часописів України «Кур'єр Кривбасу» друкує в значному обсязі матеріали громадсько-політичного змісту. Літературна частина журналу збагачується новими іменами й стильовими тенденціями, коли в ньому починають публікуватися художні й критичні переклади із зарубіжної літератури в рубриці «Універс».

Перекладні матеріали з'являються і в інших літературних журналах («Вітчизна», «Київ»), які раніше друкували тільки українські літературні твори. Поступово створюється широке рецептивне поле для усвідомлення власної ідентичності через зіставлення з образом Іншого.

Структурно-семантичні особливості образу Іншого в журнальному просторі простежимо на прикладі прози С. Мрожека, надрукованої в журналах перекладної літератури «Всесвіт» та «Иностранная литература». Матеріалом дослідження стали фрагменти з таких творів: «Валтасар» в українському [420] та російському перекладах [419], «Щоденник повернення» [421], карикатури письменника [419]. Вибір зумовлено неординарним життям С. Мрожека (тривалий час жив у різних країнах, зокрема у Франції та Мексиці), його багатоаспектною творчою діяльністю (журналіст, карикатурист, прозаїк, драматург) та формами репрезентації його різножанрових творів у літературних журналах.

Повість С. Мрожека «Валтасар» є автобіографічною. Вона насичена описами подій, датами й топонімами, які детально маркують не тільки місця перебування письменника, а й задають координати його рефлексій, диференціюють для читача образи країн, інтегровані у свідомості автора. Найбільше зацікавлення викликають враження й роздуми С. Мрожека про Польщу та Мексику.

Текст С. Мрожека є підтвердженням відомої тези про те, що, пізнаючи чуже, ми краще пізнаємо своє. Сумарні оцінки рідної країни та народних звичаїв, характеристика громадян та окремих помітних подій виробляються в процесі зображення чужого простору. Поступово польський письменник фіксує відчуття того, що відокремлена простором рідна країна починає втрачати знайомі ознаки. Він залишив Польщу в 1963 р., після повернення через двадцять сім років у нього виникає потреба «заново пізнавати країну» [420, с. 103].

Думка письменника про Польщу постійно змінюється внаслідок політичних подій, але на бажання повернутися на батьківщину назавжди ці події ніякого впливу не мають. Саме в рік, коли Польща стала вільною, письменник приймає рішення оселитися в Мексиці. На перший погляд, обраний простір здається комфортним для автора: метафорою «мій дім» він позначає не тільки житло, ще недобудоване, але й масток в цілому. Він підкреслює державну приналежність нового місця проживання, вживаючи іспанське слово «*hacienda*», а не більш поширену, але менш колоритну лексему «ранчо» (ця назва з'явиться в тексті пізніше, уже після хвороби автора). Однак застереження щодо обнадійливого майбутнього («майбутнє виявилось ледь не смертельним» [Там само]) виконує в тексті роль антиципації і сприймається як знак прийдешньої «зміни місць».

Тривалий час, коли письменника супроводив творчий успіх, він пов'язував своє життя тільки з Мексикою. Причини, що викликали рішення про від'їзд, в обраних главах журнальної публікації залишається без пояснень. Більш зрозумілим і мотивованим це рішення представлено в «Щоденнику повернення», про який у «Валтасарі» тільки згадується [Там само, с. 103].

У «Щоденнику» Мексика зображена як країна, де «європейські цінності не допомагають вижити». Автор бачить Мексику не стільки в соціокультурному ореолі, скільки природно-містичному. У такому фокусі людина перестає бути володарем світу і не є необхідною умовою життя: «Руїни в тропіках відрізняються від руїн Півночі тим, що вони повні життя. Людина, правда, не бере участі в цьому житті, але не схоже, щоб життя страждало від відсутності людини» [419,

с. 233]. Власне серед причин, що спонукали до від'їзду, одна має містичне забарвлення — це «колективний страх, невпевненість у всьому, очікування катастрофи» [Там само, с. 225]. С. Мрожек зізнається, що такий страх він відчував і в Польщі до еміграції: «Я вилікувався від нього тільки в прекрасно влаштованій і блаженній Західній Європі» [Там само]. Таке протиставлення стабільної Європи та кризових країн у текстах С. Мрожека зустрічається неодноразово. Зазвичай воно стосується не стільки соціально-економічних аспектів, скільки психологічних⁹⁵ і об'єднує народи зі схожою долею. Наприклад, питання про страх повернення викликає в письменника таке узагальнення: «Я не можу собі уявити, щоб французу, англійцю, німцю, австрійцю, швейцарцю або норвежцю, що живе в Мексиці, поставили питання, чи не боїться він повернутися до Франції, Англії, Німеччини, Австрії, Швейцарії чи Норвегії. Зате мені легко уявити собі росіянина, білоруса, українця, чеченця, навіть румуна, якого запитують, чи не боїться він повертатися на батьківщину. З цього випливає, що поляки, свідомо чи несвідомо, зараховують себе скоріше до цих других, аніж до перших» [Там само, с. 228].

Створюючи свій образ Мексики, автор, за власним зауваженням, дивиться на країну крізь своє ранчо «La Epifania» [Там само, с. 224], тобто він мешкає у

⁹⁵ У березневому номері за 2012 р. «Новый мир» надрукував переклади есе Василя Махна. Один із текстів присвячений поверненню С. Мрожека із Мексики до Кракова. У ньому В. Махно висловлює міркування про психологію зламу в драматургії С. Мрожека: «Мрожек смотрел сквозь свои очки, стоя на Каноничной, а я смотрел на Мрожека, который в белых кроссовках и куцем кремовом пальто стоял на Каноничной и озирался вокруг. На голове у драматурга была английская шапочка, из-под козырька которой выглядывали стеклышки очков. Это был 1996 год, а за три года до того Мрожек написал пьесу “Любовь в Крыму”. Место действия и героев он выбрал не случайно — дореволюционная чеховская Россия, с ее меланхоличными курортными беседами и поисками выхода за чаем и вареньем, сменялась на власть товарищей с их абсурдом и жестокостью. Именно переходная психология общества и индивидуума, где не только продают и вырубают вишневый сад, но и меняются ролевые отношения, смещаются акценты и моральные основания, а вместо сада — пожарище. Мрожек уловил переходность нового времени, когда товарищей сменили новые буржуа, которые вышли из тех самых товарищей, — симметрия восстановилась уже к концу столетия» [390]. Проблематика Іншого розкривається в добірці есе В. Махна, що надрукована в часописі «Критика» (2002, № 10): «Стайня Гертруди Стайн», «Нью-Йоркська група» і «Зелені пагорби Ірландії Джин Валентайн».

просторі Свого — «того, що доступне і перебуває у володінні» (Рустам Шукуров), але разом з тим ця територія для нього не рідна. Для місцевих селян він Чужий. Однак для них не важлива його національність, вони сприймають його не в образі поляка, а грінго — для них він є втіленням образу не Свого, а Чужого.

Парадоксальним є ставлення самого автора до місця перебування: Польща для нього рідна країна, але до неї він не збирається повертатися, Мексику він обрав для постійного життя: «Я пішов на Захід так далеко, як тільки міг. Мені належало залишитися тут назавжди, і мене це жодною мірою не жахало» [Там само, с. 229]. Отже, позиція емігранта визначає для оповідача обидві країни — і Мексику, і Польщу — як світ не так свій, як «освоюваний». Доводить цю тезу в текстах Мрожека постійне порівняння польських і мексиканських звичаїв, наприклад, своїм гонором мексиканці схожі на поляків. Але майже поруч відзначається відмінна риса — це вишукана ввічливість, манери. Ці якості розцінюються автором як презентація ідентичності Іншого.

Полісемантичні вербальні тексти Мрожека знаходять сатиричну конкретність у його візуальних тестах — карикатурах. У зображеннях, гранично схематизованих, прозоро читається думка «всі люди різні» [Там само, с. 231], а «етнічна чистота» можлива тільки в потойбічному світі [Там само, с. 232].

Прагнення відобразити складну картину сучасного світу та вимоги ринку спонукають літературний журнал до активних пошуків засобів оновлення формату, тематики, жанрів, форм спілкування з читачем тощо. Одним із результатів цього пошуку є активна публікація в періодиці дорожніх нарисів. Популярність дорожніх нарисів зумовлена кількома ознаками: вони характеризуються корисністю й новизною, що завжди приваблює читача [737, с. 148], створюють сприятливі умови для самопізнання, порівняння Свого й Чужого / Іншого, що так само актуально в періоди транзитної культури (Т. Гундорова). Л. Таран трактує подорожі як можливість побачити «інше» життя, «змінити свою свідомість, уявлення про світ і себе самого» [589, с. 274].

Дорожні нариси в літературних журналах приваблюють увагу сучасних науковців, проте здебільшого вони досліджують композиційно-жанрові особливості сучасного нарису (О. Гіленко) або зосереджуються на періодиці 20–30-х років ХХ століття (М. Васьків, Т. Ковальова) [737; 319]. У сучасних літературних журналах цей жанр є досить помітним і репрезентативним для концепції видання. Наприклад, «Нотатки з Бауцену» К. Ахеян відображають іронічно-ідентифікаційний погляд авторки на подорож і Іншого в контексті часопису текстів і візії «Четвер», а «Французьке намисто» Л. Таран має лірично-грайливе забарвлення, проте цілком відповідає концепції «Кур'єра Кривбасу» будь-яку справу робити «за канонами найвищого гатунку» [191, с. 2].

У літературних журналах «Всесвіт», «Кур'єр Кривбасу», «Потяг-76» та «Четвер» друкуються різні дорожні нариси: сучасні й такі, що написані в першій половині ХХ ст. («Ескізи пером» А. Бобковського та «Подорож до Польщі. Львів» А. Дьобліна). Проблема републікації спонукає до повторного сприйняття нарисів, які за описом подій відображають минуле, але за способом інтерпретації подій і психології осіб чи спільноти є актуальними для нинішньої соціокультурної ситуації. Репрезентуючи авторське бачення світу Іншого, ці тексти проливають світло на концепції видань, що повертають їх до життя. Жанрові ознаки дорожнього нарису можуть поєднувати елементи нарису, есе, щоденника тощо, проте головним хронотопом тексту є подорож.

Сприйняття чужого допомагає глибше пізнати своє — така позиція автора-оповідача в обраних текстах, вона репрезентує Чуже / Інше через порівняння зі Своїм. Скажімо, Л. Донскіс (1962–2016) стверджує: «Напевно, слід покинути своє рідне місто, щоб заново його віднайти. Для цього потрібна також порівняльна перспектива, яка може передати життєво важливий досвід світового мандрівника чи вигнанця» [212]. У можливості сприймати свою країну в контексті іншого світу Д. Мурадян (нар. 1950) вбачає шлях до її подальшого розвитку: «Ми живемо з поглядом на Арарат. Завдання змінити ракурс — з висоти Арарату поглянути на свою країну і весь довколишній світ» [423, с. 112]. Прагнення набути стабільних

ознак власної ідентичності спонукає письменника сприймати відвідані країни в єдності історичних традицій та сьогодення та вдаватися до рефлексій щодо Вірменії. Спочатку він міркує ескізно: «Дивлюся на Іспанію і хочу, аби моя країна була такою — давньою і сучасною. Заможною і заново відродженою. Мрія чи ілюзія, самообман чи, що гірше, відчуття власної неповноцінності» [Там само]. Згодом з'являється переконання в наявності власних скорбів, тобто комплекс меншовартості заперечується: «...наприкінці сторіччя загальне уявлення про Вірменію насамперед пов'язують з проблемами, а також із нашими новітніми і давніми трагедіями. А нам слід зробити так, щоб при слові “Вірменія” в уяві іспанця чи англійця поставала країна *духовних цінностей* (тут і далі виділення автора цитованого тексту. — Г. Б.)» [Там само, с. 117]. Д. Мурадян виголошує з трибуни Європарламенту таку фразу: «Вірменія без Європи неповна, але і Європа неповна без Вірменії», — яка звучить актуально не лише для його країни, це «приклад самоповаги “маленької країни”, адже “велика” Європа погано знає, а часом просто не помічає ці народи» [Там само, с. 124].

Текстовий формат дорожнього нарису спонукає до подолання конкретної історичної ситуації, судження автора спрямовані на осмислення загальнолюдських проблем. Він виявляє світоглядну полярність радянського (і пострадянського) та демократичного простору: «На Заході життя пристосовують до потреб людини, а в нас, як і на всій одній шостій земної кулі, людина пристосовується до життя. Ця суперечність переслідує мене, нехай то буде Мадрид або Дортмунд, Бордо чи Берлін... Коли ми аж надто часто вимовляємо слово “народ”, то, можливо, в цьому величному слові губиться, власне, сама *людина*, адже в нас ще й досі живе те старе, успадковане з радянських часів мислення. А коли все вимірюється *людиною*, то, можливо, з цього переломного моменту у виграші опиняється й народ» [Там само, с. 118].

В українських мандрівних нарисах 30-х років XX ст., зауважує М. Васьків, присутнє «прагнення нав'язати “наше” бачення правильних шляхів і підходів», а до «чужої» культури трапляється негативне ставлення [737, с. 148]. Але для

вихідця з пострадянського простору акценти полярно змінюються: «чуже» стає позитивною моделлю, а «своє» — громадянські стосунки, устрій життя, облаштування території тощо — оцінюється критично. Наприклад, у забудові європейських міст Л. Таран цінує «тактовне» поєднання сучасних споруд і старовини. Засудження дисгармонії в архітектурному ансамблі Києва реалізується лексичними й стилістичними засобами: «Ніякі “свічки” не стирчать там, де панує атмосфера ностальгійної старовини» [589, с. 275]. Авторка передає контрастне враження опозиції «своє — чуже» за допомогою застосування лексики різного стилістичного забарвлення: головна частина складнопідрядного речення місця, що викликає в пам’яті еклектичну панораму дніпровських схилів, зіпсовану багатопверховими офісами, належить до розмовного стилю, з яким контрастує вишукана лексика підрядної частини. Порівняльна конструкція, реалізована невизначеним узагальненим висловом — у «тих краях», тобто чужих, інших, дбають про свою землю заради власного добробуту, а не окомилування, як у «своєму Києві», має багато конкретних втілень: гармонійна площа в Ахені — «парники» в Києві, багато живих квітів замість білбордів «N — місто квітів», дбайливе ставлення до зелених насаджень у Берліні — забруднення повітря в Києві. Авторка прагне підсилити власні порівняльні рефлексії не на користь України свіжим поглядом чужоземця, який помічає те, до чого українці звикли: «Жан-Луї ... був шокований кількістю модних і дорогих моделей авто, що витісняють людей навіть із їхніх “законних” тротуарів» [Там само, с. 276].

Узагальнений образ Європи зображується здебільшого захоплено, натомість реалії та морально-емоційні виміри українського життя оцінюються переважно негативно: «...скільки варварства ще треба подолати, аби справді належати до Європи не тільки географічно, а і культурно, і психологічно» [Там само, с. 277]. Проте забарвлення європейських вражень виразно суб’єктивне, і в різних авторів про один об’єкт створюються зовсім різні тексти. Наприклад, образ Франції для Д. Мурадяна твориться засобами інтертекстуальності та інтермедіальності з культурних артефактів. Зокрема, він говорить про «Мислителя» Родена як про

«символ французької культури і французького світосприйняття», а з багатьох французької культури вихоплює відомі вислови й імена: «Я мислю, отже, я існую», — формула Декарта та й усього французького життя; «Людина — мисляча очеретина» Паскаля; «Розсудливість серця» Стендаля. Мандрівник згадує саркастичний раціоналізм Вольтера, його думка снується від Монтеня до Сартра й Екзюпері» [423, с. 123]. Д. Мурадян уважний до мистецького контексту, тому його Париж «симетричний і синематографічний».

Л. Таран творить свій образ Франції з природних компонентів, відчуваючи атмосферу цієї країни як «меланж із атлантичних вітрів, лагідного сонця, соковитої зелені, аромату вина» [589, с. 275]. Авторка монтує грайливу кінострічку з накопичених картин окремих районів міста: «Здається, Париж розгортається на гігантському небесному екрані як неймовірний фільм. І ти — закоханий глядач, що й сам не вірить своєму щастю» [Там само, с. 281]. Це також інтермедіальний образ, проте в природному середовищі.

Франція — це Лувр, але ділячись враженнями від Лувру, Д. Мурадян змінює ракурс огляду: не відвідувач оглядає картини, а вони його: «Минуле очима предків пильно вивчає тебе, і тобі мимоволі спадає на думку, що вони про тебе знають більше, ніж ти сам, і знають, що ти прийшов до них лише на кілька годин. Від цього припущення мимоволі ніяковієш і намагаєшся не привертати до себе увагу картин, розглядаєш їх, стоячи дещо збоку» [Там само]. Зустріч із «Джокондою» у письменника позначена впливом «доби технічної відтворюваності» (В. Беньямін). Автор зауважує, що численні копії мали б привчити людину до цієї картини «аж до отупіння», проте це не так: «Смішна омана! Саме тому вона й усміхається» [423, с. 123]. Водночас автор здатен бачити мистецькі образи в реальному житті, наприклад, пізнає в обличчі працівниці паризького готелю риси жінки з картини Модильяні «Жанна».

Твори мистецтва репрезентують Нью-Йорк для Л. Донскіса. Про це місто він каже так: «Модель культурної уяви та пам'яті й водночас місце, в якому з мрій виникають найулюбленіші шедеври світового мистецтва» [212]. Литовський автор

прокладає шлях від мистецтва до мультикультуралізму багатьох європейських міст — Будапешту, Варшави, Відня, Вільнюса, Кракова, Львова, Праги тощо. Цілком слушно Л. Донскіс наголошує, що мультикультуралізм має базуватися на ліберальному націоналізмі. Функція ліберального націоналізму — відкривати «простір делікатному і повному поваги поводженню з іншими національними общинами, меншинами та їхніми культурами» й водночас визнавати цінність і унікальність усіх культур [Там само]. Автор так позиціонує сприйняття не Чужого, а Іншого.

У системі образів дорожнього нарису важливу роль відіграє карта. Окрім найпоширенішої функції дороговказу, вона може бути джерелом цікавих просторових образів. Наприклад, Л. Таран знаходить на карті багато художніх образів для візуалізації досвіду спілкування з незнайомим містом: «...розгорнула карту Парижа: ось вона, Королівська вісь — як довжелезна стріла із наконечником Дефансу. А Сена — блакитний лук. Стріла завжди поціляє у яблучко — у серце» [589, с. 283].

Зображення Португалії на карті в Д. Мурадяна народжує метафору: «несе на своїй спині весь європейський материк» [423, с. 109]. На карті в музеї міста Кашкайш відмічено поширення португальської мови від Південної Америки до Екваторіальної Африки [Там само, с. 110].

Уявна карта сучасної пам'яті Л. Донскіса — опора в розповіді про Клайпеду. Ландшафт, пам'ять, мова — важливі ознаки в асоціативній картині Іншого, що створюється в дорожніх нарисах. Іноді ці ознаки поєднуються так химерно, що їх не можна розділити. Наприклад, Д. Мурадян бачить у мові втілення природного ландшафту і народу, який з'єднаний з ним назавжди. Німецька мова асоціюється з образом густого лісу та вершниками, що йдуть галопом на його тлі; грецька викликає в уяві ліру Орфея; шматочки бурштину, що винесли хвилі на берег Балтійського моря, — естонська, латвійська, литовська мови; польська — весняні води; французька — як освідчення в коханні, а португальська — ніби шовк, розстелений на камінні. Англійська нагадує спалахи

нічного вогнища, грузинська — гірську річку, українська — ніби серп, що жне пшеницю на просторій ниві. Стосовно російської мови автор зауважує, що це його друга мова (він не пов'язує її з тоталітаризмом і колонізаторськими діями Російської імперії), і порівнює її з першим снігом і передзвоном дерев'яних церков [Там само, с. 98–99]. Автор у цьому епізоді не застосовує урбаністичних чи культурологічних деталей, що надає визначенням певної суб'єктивності, робить їх одноманітними та трохи відмежованими від часових і предметних реалій сучасного культурного, переважно міського, середовища, хоча його нотатки написані у 2001–2002 рр. Це спостереження частково зумовлене епізодом з колективного турне Європою митців різних країн, про яке розповідає Д. Мурадян.

В одному з міст учасники подорожі спонтанно організували колективні літературні читання. Старий перевернутий віз став імпровізованою трибуною для читання віршів. Цей образ можна сприйняти і як алегорію відірваності літератури від життя, що радикально змінилося наприкінці століття в багатьох країнах, так чи так пов'язаних з Радянським Союзом, і як застарілу модель комунікації (не лінійну, яка передбачає рівноправні партнерські стосунки, а вертикальну, коли один підпорядковує собі інших). Надається до інтерпретації і образ хлопчика, який припинив гратися і слухав виступи поетів, які один за одним піднімалися на «трибуну». Зрештою хлопчик також виліз на віз, але не зумів нічого розказати. Вчинок дитини чимось нагадує дії молодих держав пострадянського простору. Водночас автор нарису тему поколінь продовжує в іншому епізоді. Йдеться про доньку естонського письменника, яка не захотіла вивчати російську мову, обравши натомість англійську. Сам автор трактує це як цивілізаційний вибір, зауважуючи, що діти не приймають того, що толерують батьки [Там само, с. 127].

Можливість застосувати мову як знак, як модель такого вибору, показано також в есе Л. Донскіса. Лозунг ліберальної партії на виборах в Клайпеді (який, за зізнанням автора, хоч і сформульований на межі толерантності, проте виявився успішним) використовує як певні моделі і образи міст, і мову.

Образом країни в сучасному світі можуть виступати маркери глобалізації: рух без кордонів (Д. Мурадян, А. Бандрівський), ознаки сталої демократії (К. Ахеян, Л. Донскіс, В. Махно), образи емігрантів (Д. Мурадян), мережа швидкого харчування (К. Ахеян, В. Махно) та ін. Наприклад, при слові «Париж» Мурадян згадує насамперед страшний гуркіт, вчинений байкерами «в чорних куртках, які з божевільною швидкістю ганяли містом на мотоциклах, немов ті чорні демони, що вирвалися з пекла» [Там само, с. 120].

Для К. Ахеян перше враження від Німеччини насичене стереотипними картинками: «Німеччина міцно пахла МакДональдсом. Не допомагали навіть вітрові електростанції, що стовбичили на схилах пагорбів і мали на меті видувати всі аромати на територію сусідньої Польщі. Вони виглядали несправжніми, ніби інстальованими на тлі захмареного неба. Ми проїхали кілька невеличких селищ, радше подібних до дачних районів, із гарно помальованими будиночками, казковими дитячими майданчиками та чудовими квітниками» [19, с. 203]. Щось подібне зауважує і В. Махно: «З-поміж решти постюгославських країн Словенія чи не найбільш західна у тому значенні, що добробут і заможність одразу вдаряють тебе, наче запах смаженої цибулі у двірцевій кав'ярні, у цьому моєму сприйнятті є щось від людини ображеної на Захід, себто *людини з тієї частини Європи, якій завше чогось не вистачало* (тут і далі виділення автора цитованого тексту. — Г. Б.) — і в першу чергу не вистачало повного — без посередників — спілкування з Європою» [389].

Образ емігрантів зображується неоднозначно. Наприклад, у Брюсселі Д. Мурадян побачив їх у непривабливому світлі. Вони живуть переважно в одному районі міста. Це «кучеряві африканці», мавританці, що товчуться біля фруктових лавок, і огрядні смагляві молодиці. Загалом сукупний портрет позбавлений симпатії, можливо, тому що двоє емігрантів нахабно грабують латвійського поета М. Чаклайса, такого ж учасника міжнародної програми «Літературний експрес», як і Д. Мурадян. Окрім того, коли автор випадково потрапляє у квартал Андерлехт, де живуть вихідці з Північної Африки, він

повертає вістря проблеми в бік приймаючої сторони: «На цих вулицях Європа забула про свій шарм» [423, с. 126]. Життя емігрантів настільки відрізняється від європейського (інші релігійні вірування, звичаї, соціальні ролі), що спонукає задуматися про загрозу міцності Старого Світу. Крихкість європейської рівноваги підкреслена за допомогою образу привида Атлантиди.

Проте в Парижі автор бачить емігрантів в романтичному ореолі. Таку тональність підказала випадкова зустріч з художником-вірменином на Монмартрі. Письменник вигукує: «Хто не захоче бути тридцятилітнім і кілька років малювати під небом Парижа, під стінами Сакре Кьор, на легендарних вернісажах Монмартра?» [Там само, с. 121]. Міркування про долі конкретних людей, що виїхали за межі власної країни в пошуках щастя, завершується філософським узагальненням: «Париж підказує з усіх закутків — людина вільна, а світ — відкритий дім для її свободи; де хто воліє, нехай там і живе. Народжуємося один раз, усім потрібна робота. Або якась допомога. Безробітні навряд чи винні в тому, що вимушені вирушати на заробітки в чужі краї» [Там само, с. 122]. Коли йдеться про вірменських біженців, ставлення неоднакове до знедолених після землетрусу і авантюристів, що прикидаються «інакомислячим або круглим сиротою» [Там само, с. 106].

З повагою ставиться автор до тих, хто справами живить, пам'ятає про рідну землю, щодо них неодноразово вживається вислів «душа, що шукає свій спосіб перебування на чужині» [Там само]. Такі люди утворюють земляцтва, будують храми, видають книжки вірменською мовою, співають вірменських пісень тощо. Шлях освоєння простору через культуру приводить до того, що автор парадоксально перетлумачує власну тезу «Європа не чужа всякому, хто, бодай частково, долучався до її скарбів», роблячи акцент на об'єкті сприйняття, а не суб'єкті — «Європа не чужа нікому з нас, якщо сама через необережність не відчужується від своїх скарбів» [Там само, с. 123–124].

Публікація подорожніх нарисів у літературному журналі дає змогу актуалізувати тексти, які були написані раніше, наприклад, «Ескізи пером»

А. Бобковського чи «Подорож до Польщі. Львів» А. Дьобліна. Подібні твори органічно сприймаються в просторі сучасних номерів, якщо їхня проблематика й стилістика суголосна потребам і естетичним смакам читача. В обох творах хронотоп подорожі є вдалою формою для пошуку національної ідентичності. Спостерігаючи за повсякденним життям, А. Дьоблін переконливо поєднує природне й суспільне: «Легко ступаючи, проходять делікатні жінки; австрійська порода. Мені дивно: росіяни створили активний тип жінки, а от австрійці — приборкану домашню кицю, таку собі Сузанхен у хутрі. За цим явищем інші чоловіки, інша мораль. Тут кокетують чоловіки, вони крадькома позирають, фліртують, одягаються майже так, як жінки. Понад усе прагнуть бути улюбленцями. От у Варшаві жінка скрадалася, як дика кішка, вистежуючи здобич. Там сильніше відчувалась еротична атмосфера: чоловік боровся з жінкою. Суцільна комедія, спотворена реальність. Людина — творець природи. Ще одна перемога в іншій площині» [224]. Нині ще актуальніше, ніж у час перепублікації в журналі «Потяг-76» (2003), звучить інше спостереження щодо протиставлення духовного й матеріального в долі нації: «Окупація — ось що це, гноблення, почуття, що ти чужий на власній землі — це найогидніше, що може бути, і я це тут гостро відчуваю. Свобода — це найнеобхідніше “повсякдення”. Свобода — не політичне гасло, вона реальна та необхідна, наче повітря, без якого немає життя. Вона важливіша, ніж дороги і висушування боліт. Люди, котрих перетворили на рабів, і ті, котрі себе такими почувають, вмирають, задихаються; дороги їм ні до чого» [Там само, 2003].

Журнальне поле спонукає читача сприймати дорожній нарис у контексті хронології видання, що, безумовно, впливає на формування горизонту очікування. Однак і матриця жанру передбачає виразні часопросторові характеристики, внаслідок чого фіксований час подорожі та обраний простір відбиваються на стилі наратора. Ритм сприйняття іншого простору здебільшого визначається метою поїздки. Героїня нарису «Нотатки з Бауцену» їде займатися в літній мовній школі, тому в дні занять вона описує портрети учасників школи, а вихідний день

присвячує пізнанню Бауцена (верхньолужицькою — Будишина) та його мешканців.

Наратор нарису «Express “Venezia”» їде до Словенії на письменницький фестиваль «Віленіца-2004», проте хронотоп поїздки має два виміри: реальний і фантасмагоричний. Реальний визначається відправленням звичайного осіннього дня експресу «Venezia» з Будапешта до Любляни через територію рівнинної Угорщини і має конкретні аудіовізуальні маркери: сільські і міські пейзажі за вікном, звуки угорської мови тощо. Фантасмагоричний вимір зумовлений обставинами, які виникають всупереч волі наратора. Герой хотів зустрітися в Будапешті зі своїм знайомим і домовився про зустріч, але місто починає діяти незалежно від інших комунікантів: «Він (Будапешт. — Г. Б.) залишився сам з собою, з його неможливістю дотелефонуватись до Залана Тібора» [389].

Наратив Л. Таран, яка споглядає Францію в туристичній поїздці, має іншу тональність і ритміку. Для мандрівки двома десятками французьких міст авторка добирає метафоричний образ, який поєднує дорогу з оглядом міст — «французьке намисто». Зазвичай назва дорожнього нарису більше спрямована на інформативність, аніж художність, наприклад «Нотатки з Бауцену», проте образність з'являється, коли дорожні нариси освоюють матрицю іншого жанру, скажімо, щоденника — «Ескізи пером» чи оповідання — «Love story» тощо. Л. Таран застосувала матрицю любовної історії для висловлення свого бачення міста Львова. Авторка інтригує читача мріями про побачення з Ним (у тексті з великої літери), наповнюючи власні візії еротичним підтекстом. Мрія плавно перетікає в задум, потім у перспективу «конкретної прив'язки до Нього», що виростає «як... зародок». Зрештою авторка зізнається, що Він — це не особа, а «єдине красиве старовинне українське місто» Львів. Для героїні нарису це чужий простір, який вона ще тільки має відвідати, проте оцінює його як свій, застосовуючи критерій українськості: «...він — нетипово український (має чар інакшого, іншого) і водночас дуже близький, тобто свій» [588, с. 180]. Ідеальна модель міста формується в героїні нарису ще до реальної зустрічі з ним,

акцентуючи все українське: це місто, де «живуть чемні, вродливі, розумні справжні українці <...>, які завжди розмовляють тільки українською мовою» [Там само, с. 181].

Тексти дорожніх нарисів різних авторів є важливим репрезентантом картини світу на сторінках сучасного літературно-мистецького видання. «Всесвіт» вміщує нотатки про подорожі в розділі прози, «Кур'єр Кривбасу» — у рубриці «Scriptible», у якій переважно друкується критика, мистецтвознавчі нотатки, рецензії на книжки тощо. «Потяг 76» репортажі й дорожні нариси розміщує у «вагоні» «non-fiction» чи зрідка у «вагоні» «класика», «Четвер» подає подорожні нариси після художніх творів, що становлять центр номера.

Дорожній нарис репрезентує авторське бачення образу Іншого й висвітлює концептуальні засади журнальних видань. Основним типом репрезентації образу є порівняння його зі Своїм з акцентом на тому, що сприйняття Чужого допомагає глибше пізнати Своє. Важливими маркерами Свого / Чужого є твори мистецтва, презентація яких в дорожніх нарисах відбувається за допомогою інтермедіальних цитувань і алюзій. Особливістю інтерпретації Іншого в контексті української культури кінця XX — початку XXI ст. є посилення його позитивного бачення й поглиблення критичного модусу Свого.

3.2. Жанрові трансформації в просторі сучасного журналу

Зміни в тональності матеріалів і наповненні сторінок журналів фахівці помітили наприкінці 1986 р. [220, с. 291]. Різке зростання тиражів літературних журналів наприкінці 80-х — на початку 90-х років було зумовлене тим, що агітаційно-пропагандистський характер видань змінився на аналітично-інформаційний [Там само, с. 305]. Динаміка тиражів стала індикатором розмежування інтересів і сфер впливу охоронно-контролюючих відомств і різних культурних груп, а також диференціації позицій і світоглядних основ у цих культурних групах [Там само, с. 335]. Існування журналів у ринкових

економічних умовах та тиск медій спонукав їх до пошуку нових засобів спілкування з читачем і до залучення в читацьку спільноту нових соціальних груп читачів, зокрема, й масової літератури. Тому на сторінках поважних літературних видань з'являються раніше їм невластиві жанри масової літератури, зокрема, детектив, комікс, які оцінюються фахівцями як маркери соціокультурних змін у суспільстві й візуального повороту в культурі.

Популярність детективів Ю. Кузнецов та О. Іванов пояснюють втомою людей від політики та природою жанру: адже детектив і художня література — явища одного кореня [138, № 10, с. 155].

Літературні журнали по-різному вписують детективи в цілісний текст видання. Це може бути публікація в розділі «Проза», без додаткових маркувань, що є визнанням такої ж репрезентативності детективу в розділі прози, як і історичного роману чи фантастичного оповідання («Дніпро», «Київ» та ін.). А може бути осібне подання в окремій рубриці «Майстри детективу», як у журналі «Всесвіт», яку він започаткував у 1988 р. («Всесвіт», № 1). Редакція одразу окреслює, що в ній будуть публікуватися «кращі» художні твори в цьому жанрі (тобто відбуватиметься певний відбір) і літературознавчі матеріали.

Прикметно, що вступне слово не виражає позиції редакції щодо детективу: зазначено, що рубрика відкрита «на численні прохання читачів», які мають назвати твори, які хотіли б прочитати в журналі. Однак теоретичний матеріал дібрано для утвердження детективу як літературного жанру. У статті А. Карпентьєра «На користь детективного жанру» (1931), яка відкриває рубрику «Майстри детективу», визначено кілька ознак детективу, які мають привабити читача: для написання гарних кримінальних романів потрібно мати особливий хист; розвиток жанру пов'язаний з «розвитком наукової техніки кримінальних досліджень»; персонаж твору зображається не як жертва обставин, а «як розумна істота, здатна власними руками знайти ключ до загадки»; злочинець є привабливим, оскільки належить до типу людини, яка «сама себе зробила» і є борцем із системою тощо [295, с. 95–96].

Однак журнал як літературна форма має специфічні можливості для інтерпретації того чи іншого тексту. Додаткові асоціації можуть виникати від зв'язків з іншими творами в журнальному просторі. Перед рубрикою «Майстри детективу» в журналі «Всесвіт» (1988, № 1) розміщено статтю Т. Ротенберг «Від монтажних шматків до моделі дійсності», присвячену творчості американської письменниці Джоан Дідіон. Авторка статті зазначає, що збірники есеїв та романи письменниці «виросли» з реальних історій, які вивчала й описувала Дж. Дідіон, працюючи журналісткою. Окремі історії перетворювалися на цілісний текст «наче мозаїка». Можна сказати, що за аналогією, за цим мозаїчним принципом твориться цілісний текст журналу, у якому повинні знайти своє місце ті жанри, які наразі обрані літературним ринком, а отже, й читачем.

Журнал «Всесвіт» публікує переклади як класичних, так і сучасних зарубіжних детективів. Частотність публікацій у журналі впродовж 1970–2010 років дослідила О. Хан і виявила, що розквіт цього жанру в журналі припав на 90-ті роки, з двохтисячних кількість надрукованих творів зменшується [631].

Здебільшого публікація детективів у літературному журналі супроводжується виразними ілюстраціями та літературознавчими матеріалами. У жовтневому «Всесвіті» (1990) надруковано твори Клауса-Петера Вольфа «Клуб “Афродіта”» і Яна Флемінга «Із Росії — з любов'ю». В анонсі на першій сторінці обкладинки першим рекламується роман Я. Флемінга: «Уперше в Радянському Союзі один із найвідоміших бестселерів Яна Флемінга “Із Росії — з любов'ю” про пригоди суперagenta всіх часів Джеймса Бонда». У номері тексти романів йдуть у зворотному порядку: спочатку Вольф (переклад з німецької мови А. Рибіна), а потім Флемінг (з англійської мови переклав В. Грузин), що зумовлено різними причинами — хронологією написання, популярністю автора й тексту, серійністю героя, екранізацією тощо.

Роман П. Вольфа (народ. у 1954 р.) опубліковано 1985 р. У біографічній довідці про письменника зазначено, що провідна тема його творчості — життя молоді в сучасному світі, моральна й соціальна проблематика світогляду молодих.

Детективні твори він пише в стилі популярної телевізійної серії «Деррік» [138, № 10, с. 3]. Ця інформація показує зв'язок літератури зі світом медій. Важливі візуальні акценти зроблено в заставці до роману О. Блащука. На ній ми бачимо напівроздягнену жінку, що сидить на дискеті. Художник зобразив дискету більшою за фігуру жінки, що прочитується як втілення символічної влади відео над людиною.

Роман Я. Флемінга «Із Росії — з любов'ю» супроводжує більша кількість візуальних матеріалів. На першій сторінці обкладинки подано кадр із кінофільму «Із Росії — з любов'ю» (Великобританія, 1963) режисера Т. Янга, у якому знімалися Ш. Коннері (Бонд) та П. Армендаріс (Керім). Зображення подано на тлі кіноплівки, що візуалізовано за допомогою стрічки з перфорованим краєм. Візуальна інформація репрезентує рецептивні площини й медійні переміщення, у яких існує роман Я. Флемінга, — окреме книжкове видання, серія творів про Джеймса Бонда, екранізація роману, цикл кінофільмів про агента 007, журнальне видання. Кожна така площина має свої семантичні, синтаксичні та прагматичні особливості.

Кадр з кінофільму корелює з великою (на півсторінки) заставкою до роману, на якій зображений Джеймс Бонд на повен зріст із пістолетом у руці, спрямованим на невидимого ворога. Фігура агента перекриває символічне тло заставки, яким є шестикратно розтиражована частина обличчя радянського бійця (кашкет зі значком серпа і молота та очі), контурний малюнок Кремля та схематичний кордон карти СРСР по низу малюнка. Можна припустити, що це візія радянської системи часів холодної війни.

Роман Я. Флемінга вийшов друком у 1957 р., переклад для журналу здійснено за виданням 1959 р. У довідці повідомляється, що це п'ятий роман із циклу в 13 романів. Бонд характеризується як «герой номер один періоду “холодної війни”, супершпигун Британської таємної служби» [Там само, с. 77]. Міркування перекладача В. Грузина «Чи потребує реабілітації Джеймс Бонд?»

розміщено паралельно з художнім текстом, що проблематизує читання й створює інтерпретаційну рамку для читача.

Обидва детективні романи розміщено в рубриці «Сучасна література», за якою під рубрикою «Письменник. Література. Життя» йде літературознавча стаття Ю. Кузнецова й О. Іванова «Детектив: занепад чи розквіт?» [Там само, с. 155–163] та мистецтвознавчий матеріал О. Зернецької «Під прицілом відео» [Там само, с. 164–170]. Завершує інтермедіальний блок розмова О. Буценка з автором творів детективного жанру Х. Мадрідом⁹⁶ «Пригодницька проза з “подвійним дном”» [Там само, с. 171–173]. Цих матеріалів достатньо, щоб детектив сприймався не тільки як розважальний жанр, але й як важливий індикатор соціокультурних тенденцій глобалізованого світу.

Метафорична назва проблемної статті О. Зернецької «Під прицілом відео» візуалізується багатим ілюстративним рядом зі впізнаваними персонажами для дискурсу масового мистецтва 80–90-х років ХХ ст. — М. Плачідо в телесеріалі «Спрут»; А. Шварценеггер у фільмі «Хижак»; реклама відеопродукції, пропонована англійським журналом «Фіlmз енд фіlmінг»; відеозірка Д. Ніколсон (фото актора на другому плані, на першому — касети); реклама відеопродукції в журналі «Штерн» з написом німецькою мовою «Кожен фільм лише 49 німецьких марок»); кадр зі стрічки «Експрес до омріяного краю» С. Спілберга; реклама стрічки «Дозвіл на вбивство», у ролі Джеймса Бонда — Т. Далтон. Усього до статті додано 17 зображень, з них на семи зображена зброя в дії (думається, не за добором редакції чи автора, а тому що зброї дуже багато у відеопродукції), на двох — вампір, УФО, чотири рекламують відеопродукцію, чотири відносяться до нейтрального контенту. У висновку авторка резюмує ознаки не лише відео, а й

⁹⁶ Інтерв'ю проілюстровано фотографіями обкладинок трьох книжок Х. Мадріда 1989–1990 рр. серії «Головна бригада»: «Флорес, циган», «Ангел смерті» та «На зламі ночі». На всіх обкладинках зброю зображено в дії: двічі бачимо зведений курок, а на одному малюнку — заряджання пістолета. У 1997 р. «Всесвіт» друкує переклад роману Х. Мадріда «Ангел смерті» (№ 5–6). Повторне звернення редакції до творчості того чи того автора надає змогу дослідити журнал як метатекст — текстову цілість із тематичними, жанровими й структурними елементами, що можуть повторюватися.

сучасного інформаційного простору: «Феномен відео відбив не лише досягнення науково-технічної революції, а й суперечності соціального, політичного, культурного, національного, морального та економічного буття людства кінця ХХ ст., наче чарівне люстерко, в якому віддзеркалилися всі радощі та болі нашого світу» [Там само, с. 170].

Додамо, що всі матеріали номера так чи так корелюють з його «календарною» темою: 24 жовтня — міжнародний день ООН. Один з багатьох напрямів діяльності цієї організації представлено як колажну композицію: на другій сторінці обкладинки розміщено фотографію револьвера на мотузці й цитату з резолюції, прийнятої Генеральною Асамблеєю ООН на 44-й сесії 31 січня 1990 р., у якій засуджується міжнародний тероризм та порушення прав людини й основних свобод і виголошується заклик сприяти поступовій ліквідації корінних причин цих явищ. У світлі зазначеної теми тексти детективів, супровідні літературознавчі та відеоматеріали набувають нових площин для інтерпретації.

Кульмінаційними для детективу в просторі «Всесвіту» стали два наступні роки: у 1991 р. надруковано твори 5 авторів, у 1992 — семи. З-поміж них — роман П'єра Сувестра і Марселя Аллена «Порожня труна» з циклу «Пригоди Фантомаса» (1992, № 7). У наступні роки журнал публікує 1–2 детективи, однак активніше пропагує фантастику, шпигунський роман, любовну белетристику.

У 2000-х рр. літературні журнали охоче друкують українські детективні твори і переклади зарубіжних детективів без вибачливих реверансів у бік високого мистецтва. Особливо цікавою є подача творів детективного жанру в повнокольоровому журналі «Дніпро» (2011, № 6–12). Ми бачимо в одному номері і український детектив у серії «Інспектор і кава. Київський детектив у стилі ретро» авторів Валерія та Наталії Лапікур «Тотальний пардиманокль», і детектив іспанського автора Хосе Хав'єра Абасоло «Безкрилі птахи» (переклад з іспанської мови А. Галайчук) (2011, № 10). Верстання текстів стилізоване під форму газети, однак, щоб уникнути автоматизму сприйняття, розміщення колонок на площині аркуша весь час змінюється, додаються окремі фрагменти тексту на кольорових

плашках, численні ілюстрації. Такий спосіб передавання інформації суголосний візуальному коду сучасної культури.

Окрім детективу, «Всесвіт» на початку дев'яностих робив спробу запровадити в журнальний простір комікс, що як жанр масової літератури малопоширений у сучасній українській літературній періодиці на відміну від американської чи французької. Помітнішим цей жанр є в українській дитячій періодиці. Наприклад, Л. Воронина під псевдонімом Гаврило Гава для журналу «Соняшник» написала понад 100 сюжетів для коміксів. У січневому «Соняшнику» за 1991 р. надруковано комікси про давні звичаї українців «Різдвяна гостина» (текст Р. Завадовича, ілюстрації П. Холодного), про історичне минуле — «Похід князя Олега на Царгород» (розповів і намалював Ю. Логвин), «Пригоди запорожців на суходолі і на морі» (розповів О. Ільченко, намалював К. Лавро), двомовний комікс «Сірко. Українська народна казка / Sirko. Ukrainian Folk Tale» (намалював К. Лавро). Це пояснюється тим, що форма коміксу підходить для передачі інформації найрізноманітнішого змісту, легкість сприйняття якого забезпечується візуальним кодом. Дослідник медій М.Г. МакЛюен вважав комікс «ключем до розуміння телевізійного образу», адже комікс потребує від учасника комунікації небагато зусиль для сприйняття інформації та є «ідеально пристосованим до мозаїчної форми газети». Тому так органічно ця форма вираження вписується в періодику. Вона створює відчуття безперервного потоку часу [МакЛюен, 2003, с. 188].

Журнал «Всесвіт» друкує переклад коміксу Ела Кеппа «Лисий Горел» у 1990 р. (№ 4–5). Читача до незвичної публікації готують анонси в кількох номерах журналу. У січневому номері на четвертій сторінці обкладинки презентується жанр як такий: «майже невідомий у нашій країні жанр зарубіжного масового мистецтва, ровесник кінематографу». Візуальне уявлення про жанр створює ілюстрація — титульна сторінка «Jumbo comics»'у, який входить у добірку кращих («The Most of the Best»). На цьому малюнку акцентовано таємницю пригод — напівоголена красуня втікає від страшних розлючених тубільців. У

березневому номері вже йдеться про конкретний текст — комікс Е. Кеппа, який названо класикою нашого століття. Парадоксальне поєднання термінів «комікс» і «класика» в одному смисловому полі покликане розширити вектори рецепції тексту масової літератури: окрім розважальної функції проєктується естетична, критична та конструктивна. Таке розширення рецептивного горизонту сподівань продукує й редакційна репліка безпосередньо перед текстом коміксу.

На четвертій сторінці обкладинки березневого журналу презентовано «мову» комікса — його «технічне арго», що є «ключем до розуміння коміксу»: звуконаслідування, виражене словесно й узятє в кулю; текст від автора; почуття, взятє в кулю; перспективний план із визначеним героєм; крупний план; передача звуків; конфігурація кульок (міркування, слова, вигук, телефонна розмова).

Комікс Е. Кеппа в перекладі В. Діброви друкується у двох номерах — квітневому й травневому, у рубриці «На закінчення номера». Важливі акценти тексту — соціальна сатира та втрата сучасниками духовності посилюється за допомогою анонсу про роман індійського письменника Бгабані Бгаттачар'ї «Сон на Гаваях». «Лисий Горел» є гетерогенним текстом одного автора — Елу Кеппу належить у ньому візуальна й вербальна частини.

Інший тип візуального тексту представлено твором Х. Касерера «Послуга» (з іспанської мови переклав О. Буценко) [138, № 10, с. 189–192], який, як і в попередньому випадку, також розміщено в рубриці «На закінчення номера». Проте «Послуга» — це колективний твір: малюнки М. Барнес, сценарій Х. Касерера (Аргентина). Від коміксу Е. Кеппа його відрізняє насамперед вигляд панелі: Е. Кепп вдавався до розміщення багатьох кадриків на сторінці, що створювало динамізм і насиченість дії, а в М. Барнес малюнки крупноформатні, що дає змогу роздивитися вираз обличчя, тонку міміку, тобто перед нами вербально-іконічний текст з психологічним акцентом.

В аргентинському коміксі оповідається історія двох персонажів: жінки Валерії, ім'я якої повідомляється одразу, і чоловіка Хав'єра, ім'я якого вимовляє Валерія. Перша сторінка заповнена одним кадром: на передньому плані —

красуня із заплющеними очима. У мовній бульці бачимо вербальне пояснення почуттів юнака: «Три роки минуло, а я все не можу забути пахощів її шкіри...» Юнак на другому плані, його фігура займає десь одну восьму частину сторінки. На зображенні він повернутий спиною, але ми бачимо нечіткий відбиток його обличчя в дзеркалі. Він чепуриться: «Валерія хоче зі мною побачитись».

Хав'єр пригадує історію їхніх стосунків: «Наше кохання тривало лише півроку, а тоді вона зустріла багатія і обернулася на світську даму». Образ Валерії набуває внаслідок цієї репліки непривабливої характеристики: вона аморальна й рішуча, виникає очікування, що вона хоче використати колишнього коханця. Натомість Хав'єр весь у спогадах, він роздумує: «Чому вона мене покликала?». Складається враження, що Валерія знову його використає. Він робить їй послугу: вбиває журналіста, що хоче викрити нечесну оборудку жінки. Відпочинок на пляжі, візуалізація сцени «дивовижного» інтиму. Ніякої мотивації вчинку. Оголена Валерія заходить у ванну і отримує кулю в голову. Три репліки: «Бах!»; «Мені дуже шкода, але міжнародний картель заплатив мені... якби не я, це зробив би хтось інший»; «Принаймні зі мною ти не збагнула, що засуджена на смерть...», — зрештою розкривають таємницю інтриги. Ліричний Хав'єр виявився найманим убивцею.

Порівняно з детективом, який і надалі часто з'являвся на сторінках «Всесвіту», комікс був лише кількаразовою спробою, даниною прояву «візуального повороту» в українському соціокультурному просторі. У літературному журналі цей жанр не став популярним.

Окремі публікації коміксів траплялися в журналі «Книжник-review» (2003) для популяризації книжкових видань. Так, комікс-відлуння О. Кустовського на оповідання О. Забужко «Дівчатка» супроводить інформація про книжку О. Забужко «Сестро, сестро...». Художник створив візуальний переклад основних образів твору. Жіночо-дитяче уособлення: метелик Ленця, метелик Дарка; чоловічо-доросле уособлення: пальці / pallsi, «великі вправні, довгі, грубі, малі, дуже малі, різні, чоловічі» [317].

Цікаве поєднання зображального коду з мовними репліками спостерігаємо в коміксі О. Кустовського за романом Ю. Покальчука «Озерний вітер» [318, с. 8]. Інформаційне поле розширене за допомогою рецензії Д. Стуса на книжку Ю. Покальчука «Шабля і стріла», до якої входить згаданий роман. Враження рецензента від героїв роману стосується і візії художника: герої «зовсім не нагадують витягнутих на світ божий лубочних персонажів із суч-укр-культ-офіційних усіляких святкувань» [Там само, с. 9], проте вони не мають і світоглядного втілення, яке притаманне міфології. Серед мовних реплік у кадриках ми не знайдемо слів про позачасову сутність кохання: «Кохання — це перші двері у вічність... коли ти забуваєш про час..., ти потрапляєш у позачас і позапростір» [Там само]. Натомість підкреслена духовна несвобода і забобонність людей, що нездатні повірити в силу почуття. Шостий і сьомий кадрики створюють центр напруження коміксу. Шостий кадрик — єдиний із дванадцяти зображень без слів, але його семантика легко прочитується: закоханий Волин успішно перестрибує цвіт папороті, пелюстками якої є живе полум'я, бо дуже хоче бути разом зі своєю коханою Лео. Однак ніхто з людей не вірить у силу його почуття. Емоційне напруження сьомого кадрика створюється за допомогою згущення мовних реплік. Їх аж чотири: «Він зробив це!!!», «Ще нікому не вдавалося це зробити!», «Цього не може бути!» і «Нечиста сила!». Остання репліка, розміщена на передньому плані, стає вироком для Волина. Натовп спалює його. 11-й і 12-й кадрики — це втілення вічної волі Волина і рабства людей: «Люди — невільно не вільні...» — каже Перелесник.

Нечисленні публікації коміксів на сторінках літературного журналу й значно більша кількість книжкових видань коміксів надають підстави для висновку про те, що цей жанр природніше відчуває себе в просторі українського книжкового медіаринку й заслуговує на спеціальне дослідження в цьому аспекті.

Водночас вплив медіа на літературу виявляється не тільки в жанрах масового мистецтва, а й у драматичних жанрах. Прикладом взаємодії літератури та масмедіа може бути п'єса Г.М. Енценсбергера «Геть Гете!», опублікована в

журналі «Иностранная литература» (2009, № 8). У цьому творі драма трансформується під впливом такої форми медійної комунікації, як токшоу.

У світовій літературі створено значну кількість художніх інтерпретацій образу Й.В. Гете. Здебільшого ставлення до постаті визначного мислителя й письменника було апологетичним. Проте в сучасній культурі, як зазначає Т. Калугіна, традиційний образ Гете сприймається вже не як цілісний і обов'язковий для всіх, а «як певна “репрезентативна модель” чи, іншими словами, сукупність позицій, оцінок, типів поведінки», до якої в процесі переосмислення художній суб'єкт виробляє власне ставлення [292, с. 273]. Г.М. Енценсбергер також має подібне переконання й стверджує, що офіційні панегірики не сприяють розумінню постаті Й. Гете: «Кожен сам для себе має вирішити, як йому поводитися з Гете. Для багатьох він — фігура неприємна і навіть зловісна, і це не потрібно замовчувати» [693, с. 51]. Письменник називає можливою причиною такого ставлення до видатної людини власну пересічність звичайних людей. У п'єсі «Геть Гете!» про поета говорять звичайні люди. Твір має підзаголовок — «Освідчення в любові», що одразу створює інтригу, адже назва й підзаголовок визначають полярні позиції ставлення до головного персонажа: розвінчання й визнання водночас. Сам драматург ставиться до Гете як до генія, але він сприймає існування й іншої позиції [Там само]. Це не означає, що в п'єсі утверджується критичне ставлення до творчості Гете: цілісний аналіз твору надає підстави для висновку — «Без Гете не обійдеться ні всесвітня, ні тим паче німецька література» [Там само, с. 8], незважаючи на хор недоброзичливих відгуків.

П'єса спочатку була опублікована (1995), а потім поставлена на сцені (1996) під час фестивалю культури у Веймарі. Енценсбергер використав для її створення документальний матеріал з видання «Гете в особистому листуванні його сучасників», яке опублікував гетезнавець В. Бодє в 1918–1923 рр. (перевидання з уточненнями здійснено в 1979–1982 рр.) [Там само, с. 4]. Як зазначає Н. Васильєва, письменник і в інших своїх творах використовував «чуже» слово. Енценсбергер здійснює монтаж уривків із документів, листів, архівних матеріалів

відповідно до свого задуму, але принципово текст майже не змінює. Він вважає, що, прислухаючись до чужих голосів, можна краще вловити думку, яка міститься в матеріалі. Так легше коригувати власний голос і не збитися на догматизм [Там само, с. 5].

Структура п'єси організована за принципом «текст у тексті». Автор вдається в аналізованому творі до цього прийому неодноразово. Власне авторським текстом, тобто вимислом, художньою умовністю є ремарки та якоюсь мірою репліки ведучого, адже автор зазначає, що роль ведучого не виписана до кінця, ця дійова особа може імпровізувати в межах заданої дискусії [Там само, с. 7]. Репліки інших чотирьох персонажів, так званих «гостей токшоу», є «чужим» текстом, автор наголошує, що це уривки з особистого листування сучасників Гете (наприкінці п'єси у фінальному кадрі зазначено прізвища усіх процитованих) [Там само, с. 26]. Автор у детальній характеристиці дійових осіб називає можливих прототипів і наголошує, що це вигадані герої, проте вони вимовляють фрази, які писали колись п'ятдесят сучасників Гете. Окрім того, у тексті чітко марковані межі інших «чужих» текстів — документальних заставок, що демонструються на екрані, рекламних роликів, голосів телеглядачів, які додзвонилися в студію, тощо. Переплітаючись між собою, ці тексти творять складний, неоднозначний світ художнього твору в цілому, у якому читач втягується в гру на визначення співвідношення між реальним та умовним, оскільки, як стверджує Ю. Лотман, «гра на протиставлення “реального / умовного” властива будь-якій ситуації “текст у тексті”» [374, с. 432].

Документальні заставки, коли на екрані відтворюються слова й підпис Гете, з'являються на початку й наприкінці п'єси й виконують роль композиційного обрамлення. На першій заставці по портрету Гете написані слова від імені поета про публікацію збірника «Гете в доброзичливих відгуках сучасників». Сам же фігурант радить підготувати до друку інший збірник — «Гете в недоброзичливих відгуках сучасників», бо в багатьох людей він викликав «зневагу й ненависть». Він також висловлює причину свого зацікавлення в такому зібранні: щоб

любителі історії (зокрема учасники та глядачі токшоу) «необтяжливим способом» побачили, які панували раніше звичаї та які уми правили світом. Ця думка має іронічний підтекст, на який прямо вказує останнє речення поета: «Я можу лише посвідчити, що провів життя, незважаючи на всі нападки, у безперервній праці — аж до останніх днів своїх» [693, с. 8]. Фінальний кадр, на відміну від першого, лаконічний. На чорному тлі білими літерами подано вислів Гете з його факсимільним підписом: «Усі вони шлють мені сердечний привіт і до смерті мене ненавидять» [Там само, с. 26].

Судження Гете, з одного боку, приваблюють увагу читачів до реплік персонажів, а з іншого — створюють ефект присутності великого поета в п'єсі, хоча на сцені він так і не з'являється, навіть його ім'я за весь час дії не вимовляється вголос жодного разу. Так автор виокремлює протагоніста з-поміж інших персонажів.

Кожен із присутніх здійснює власну інтерпретацію образу Гете: ведучий — «не лише найзнаменитіший письменник, а й письменник, який викликає найзапекліші суперечки», «великий метр», великий поет, знаменитий письменник, Лізелотта фон Шпількельман — «розлючений вовк, який у мороці ночі, ніби перевертень, нападав на добродішних людей і затоптував їх у багно», «лютій звір», «він чекає від людей розуму й обдарування для натхнення його ідеями», Кароліна Гердерхен — «його нічим не можна зворушити..., проте це, здається, продумана і послідовна поведінка», він — «таємнича, заповітна мрія всього мого життя», професор Фрідріх Вервер — «вовк за натурою», «пихатий франт», «жалюгідний вискочень», Людвіг Дребаум — «старий безсилий бог», зображає з себе генія, «ракова пухлина на тілі німецької нації», «не король поетів, як його величають, а поет королів». Відбувається деміфологізація образу Гете, яка допомагає, як стверджує Н. Васильєва, «позбавитись основних кліше веймарського поета та наступних тлумачень і побачити його постать у справжній поліфонії тодішніх емоцій, натяків, симпатій і антипатій» [Там само, с. 4].

Прийом, використаний Г. Енценсбергом, — твір про Гете без Гете — викликає асоціацію з п'єсою М. Булгакова «Олександр Пушкін» (1935) (назва вистави за цим твором «Останні дні», 1943). О. Булгакова писала в щоденнику, що намір М. Булгакова писати п'єсу про Пушкіна без Пушкіна спочатку приголомшив його консультанта В. Вересаєва, але після роздумів він погодився [371, с. 678]. Згодом погляди В. Вересаєва і М. Булгакова на цей твір кардинально розійшлися. В. Вересаєв насамперед хотів історичної достовірності, М. Булгаков прагнув не лише зобразити історичний факт, а й власне його розуміння: «В історичних п'єсах — “Мольєр”, “Пушкін”, “Дон Кіхот” — він користувався минулим для того, щоб висловити своє ставлення до сучасного життя...» [Там само, с. 679]. Розробляючи задум п'єси, М. Булгаков записав: «На жаль, небагатьом дано розуміти перевагу перед собою незвичайних людей, осягати їхню велич...» [Там само, с. 678]. Г. Енценсбергер повторив цю думку через 60 років майже дослівно. Подібність творчих принципів обох драматургів можна розцінювати як типологічний збіг, зумовлений модерністичним світобаченням. Щодо М. Булгакова ця теза не потребує обґрунтування, а модерністичні принципи ранньої творчості Г. Енценсбергера відзначали й літературознавці, і сам він зауважував, що модернізм для нього «цілком особиста літературна програма» [693, с. 6]. Проте п'єса «Геть Гете!» створена вже в руслі постмодерністських тенденцій, до яких належить і переосмислення образів письменників, які є центрами канонів національних літератур: в українській літературі — Тарас Шевченко [80, с. 197–206], у російській — Олександр Пушкін [663], у німецькій — Йоганн Вольфганг Гете [292].

Г.М. Енценсбергер осмислює образ Гете в контексті загальнокультурних проблем як репрезентанта «позачасового ресурсу». У зв'язку з цим драматург обирає для створення п'єси принцип анахронізму: «В епоху технічного прогресу анахронізм став для сучасної цивілізації незамінним психостимулятором, протиотрутою від її маніакальної одержимості майбутнім» [693, с. 27]. Анахронізм реалізується у творі багатопланово, передовсім у «несучасності»

самого Й.В. Гете: поета, який жив, за словами Г.М. Енценсбергера, перетворюючи «руйнування норми в зразок для наслідування, виняток із правил у правило». Його життя багатьма з тодішньої спільноти не сприймалося, тому й звучать шокуючі репліки з уст дійових осіб п'єси. Зміщення часових координат відбувається також через зображення світу речей: автор зазначає, що дія відбувається приблизно в 1810–1815 роках, але сцена оснащена телевізійними пристроями, дійові особи користуються телефоном тощо. Рід занять учасників вистави також анахронічний: ведучий, він же *телезірка* (тут і далі курсив наш. — Г. Б.), представляє гостей і зазначає, що обидві дами — жительки Веймара — особисто знайомі з Гете, професора Фрідріха Веровера він атестує як активного *учасника радіо- і телепередач* (ведучий і професор мають із глядачами однакові часові координати). Сама форма токшоу, з допомогою якої Г. Енценсбергер модифікує жанр біографічної драми, виникає в останню третину ХХ ст., але в п'єсі вона наповнена реаліями початку ХІХ ст.

У докладному пролозі автор пояснює жанрову своєрідність твору, задуманого як телевізійне токшоу. Використання механізмів медіа дає змогу задіяти незвичні, оригінальні засоби для втілення свого задуму, зокрема трансформувати традиційні жанрові кліше біографічної драми за допомогою адаптації в літературі структури токшоу. Е. Шестакова наголошує, що текст телешоу потребує принципово іншого осмислення, ніж літературно-художній текст, бо демонструє інший тип буття слова. Воно осмислюється як ансамбль знаків: тлумачиться не лише те, що говориться, а й те, що демонструється, виступаючи тлом, відеорядом [668, с. 40]. Наприклад, учасники токшоу обговорюють зовнішність Гете. Кожен, хто говорить, називає бридкі деталі його зовнішності, що загалом створює потворний, неприємний образ. Ведучий як заперечення такого бачення зачитує зовсім інший портрет Гете: «Це найдосконаліша особа з усіх, з ким мені доводилося зустрічатися, прекрасна сама зовнішність...». Завершується сцена рекламним роликом про рум'яна, тютюн та

різноманітні щітки. Усі репліки — позитивні й негативні, — «підфарбовані» рекламним текстом, набувають іронічного звучання.

П'єса у формі токшоу є своєрідною трансформацією прийому «театр у театрі». Ефект, який виникає, можна назвати «вистава у виставі», бо дослівно назва «токшоу» перекладається як розмовне видовище, розмовна вистава. Г.М. Енценсбергер зазначає, що дія відбувається у великому муніципальному залі, заповненому глядачами. На сцені — подіум, за ним четверо гостей, у центрі сцени ведучий. Четверо гостей — це актори, які виконують ролі вигаданих осіб, проте вони виголошують репліки, взяті з документальних джерел, справжній текст, створений за життя Й. Гете про нього його сучасниками. Ведучий — справжня телезірка (реальна особа), яка промовляє текст, створений драматургом. Якби йшлося про реальне токшоу, то кожен мав би озвучувати власні думки. У п'єсі ж усі репліки змонтовані драматургом відповідно до його задуму. Глядачі, які перебувають у залі і стежать за дією на сцені, є тільки глядачами, їхня роль відносно пасивна. У медійному токшоу вони були б учасниками дійства, могли б ставити запитання і впливати на висновки обговорення проблеми. Так само декоративну роль виконують актори, які телефонують у студію (чоловічий і жіночий голоси). Їхні репліки продумані автором і є одним із засобів створення образу міста, у якому Й. Гете прожив майже все життя. Г. Енценсбергер показує обтяжливість обивательських суджень для митця. Він зображує протагоніста недосяжним для злісних і заздрісних пересудів, які можуть виникнути в будь-який час. Енценсбергер пише, що його захоплює така позиція Гете: незалежність, незворушність, навіть гумор. Письменник наголошує, що нині, в епоху всесилля масмедіа, це єдиний гідний шлях: «Гете не дозволяв затягувати себе в трясовину масмедіа, а зосереджував усі сили на творчості» [693, с. 6]. Звичайно, подвійна театральність, за П. Паві, створює впевненість у реальності того, що відбувається [456, с. 349]. Але в цій п'єсі виникає парадокс: подвійна реальність (справжня телезірка й справжні репліки) породжує умовність, тому вигук «Геть Гете!» власне є «Освідченням у любові».

Отже, особливості поетики п'єси Г.М. Енценсбергера «Геть Гете!» зумовлені поєднанням у ній літературного, театрального й медійного компонентів. Засобами художнього слова драматург привертає увагу до механізмів поширення масової інформації та її впливу на свідомість реципієнтів.

Переклад п'єси Енценсбергера «Геть Гете!» опубліковано в журналі «Иностранная литература» з коментарем про осіб із фотографіями, репродукціями картин, що створює незвичний вербально-іконічний наратив. Вступне слово перекладача, текст п'єси, післяслово автора й коментар утворюють ансамбль текстів, природний для форми журналу. Сам факт такої публікації свідчить про нові інтермедіальні форми в літературному журналі. Подібний ансамбль спостерігаємо в журналі «Вітчизна»: коментар Ф. Погребенника до новели В. Стефаника «Серце» [483, с. 149–166].

3.3. Поняття «автор» і «читач» в суб'єктній організації літературної форми журналу

У суб'єктній організації журналу як літературної форми важлива роль належить специфічним образам автора і читача. Авторська інтенція спрямована на забезпечення цілісності літературного журналу як тексту й комунікацію з читачем. З огляду на це автор має усвідомлювати особливості журналу як певної форми для публікації творів. Теоретичне осмислення різних аспектів існування журналу належить формалістам. Класичними в цьому аспекті є статті Ю. Тинянова «Журнал, критик, читач і письменник» (1924) і В. Шкловського «Журнал як літературна форма» (1924). Ю. Тинянов характеризує журнал як особливий літературний твір [607, с. 147]. В. Шкловський надає особливого значення зв'язку між частинами журналу, естетичними й неестетичними компонентами [677, с. 224–226].

Науковці вважають успішним редагування й видання В. Шкловським тонкого ілюстрованого журналу «Петербург» (1921–1922) [676, с. 526–527].

Вдалою спробою реконструювати журнал як жанр був текст Б. Ейхенбаума «Мій часопис»⁹⁷ («Мой временник») (1929), перевидання якого у 2001 р. [687; 688] певною мірою спонукало дослідників до переосмислення самого тексту й висловлених у ньому ідей.

М. Соколянський досліджує жанрову специфіку «Мого часопису» і цілком справедливо вважає, що пріоритетним у цьому випадку є питання «про шляхи і способи інтеграції зовсім різних жанрів і жанрових форм у цілісність на порівняно невеликому текстовому просторі» [573, с. 69]. Серед таких шляхів науковець називає спільність стилю творів різних жанрів, але одного автора, і таку якість тексту, як антиномічність, що полягає в зображенні «найімовірніших, наповнених ситуацією поєдинку, суперечностей» чи «конфлікту сфер, оголення не просто різних точок зору, але і їхнього протистояння» [Там само, с. 70]. Фактично йдеться про мотив битви, зокрема шахового поєдинку, а також протистояння культурологічних та літературознавчих ідей, як-от: боротьба слов'яно-російської та романо-германської культур; історія літератури і теорія літератури; історія літератури і сучасність; дилетантизм і професіоналізм у науці; протистояння естетичних позицій футуризму і митців Срібного віку; музика і література тощо. Отож здійснюється пошук об'єднуючого мотиву в змістовій глибині «Мого часопису».

За слушним міркуванням О. Шильникової, його наскрізним мотивом є еволюція російської літератури під кутом зору професіоналізації праці письменника й сходження літератури та журналістики в контексті ідеї літературного побуту [672, с. 71]. Проте проблема цілісності може осмислюватися і в аспекті форми, як це реалізовано в дисертації В. Львова, де застосовується принцип специфікації, утверджений формалістами. Згідно з ним, періодичне

⁹⁷ Переклад назви твору й подальших цитат із нього українською мовою виконано нами. Вважаємо, що запропонований варіант назви асоціюється з особливостями журнальної форми, до якої Б. Ейхенбаум спеціально привертає увагу читача в передмові до твору. В оригінальній назві вбачаємо ремінісценцію з «Современником» О. Пушкіна та журналом «Русский современник» (1924), у якому Б. Ейхенбаум друкувався.

видання сприймається як «форма, що має ту ж цілісність і підрядність частин, що й художній твір» [378]. Роль автора в такому випадку посилюється, особливо виразно це видно на прикладі моножурналу Б. Ейхенбаума «Мій часопис».

«Мій часопис» має чотири рубрики, що зазначено на титулі: словесність, наука, критика, суміш. В обох перевиданнях 2001 р. назву відтворено однаково: «Мой временник. Маршрут в бессмертие» [688] і «“Мой временник”... Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов» [687]. Проте є і відмінність: у петербурзькому виданні одразу за назвою друкується звернення до читача (з підписом і датою 15 червня 1929 р.) [687, с. 26], у московському виданні воно не наведено. Власне, саме передмова й була поштовхом до здійснення цього дослідження. У ній є відомості про задум твору: «Обкладинка цієї книжки показує, що книжка задумана за типом журналу. Читач має право очікувати передмови від редакції», — та його мету: «Мені просто захотілося пропустити свій матеріал крізь форму журналу, яка так не вдається сучасним редакціям. У XVIII столітті деякі письменники випускали такого роду журнали, заповнюючи їх власними творами» [Там само]. Зацікавлює і спосіб декларування експеримента з формою, і його текстуальне втілення, що відбуваються для Б. Ейхенбаума під знаком переходу від формалізму до ідеї літературного побуту. Відомо, що Ейхенбаум мав задум написати велику працю про літературний побут, проте не реалізував його. На думку дослідників творчості вченого, книжку «в точному сенсі замінив зрештою “Мій часопис”, де були зібрані й теоретичні статті ... і нариси конкретних літературних доль (від Гоголя до Горького) під характерним заголовком “Справа літератури”» [687, с. 524]. Підтвердження цій тезі знаходимо в статті В. Новикова, що написав передмову до московського видання: «Журнальна форма виявилася для Ейхенбаума оптимальним способом творчого самовираження. Ціле тут більше, ніж сума частин, і читач отримує від цієї унікальної у своєму роді книжки не лише ідеї та відомості, але й потужну емоційну насагу. Ширина й розмаїття — ознака справжнього таланту, здатного виявитися в іпостасі людини-журналу» [440, с. 7].

У передмові Б. Ейхенбаум порівнює журнал як жанр з іншими типами видань і проголошує одним з принципів своєї праці гру: «Журнал — особливий жанр, що протистоїть альманаху, збірнику тощо. Мені приємно й цікаво писати та збирати матеріал, уявляючи цей жанр. Нехай це — гра уяви. Життя без гри стає іноді дуже нудним» [687, с. 26]. Мотив гри згаданий автором побіжно, проте завершальне речення свідчить про важливість гри в тексті твору, де вона функціонує на різних рівнях — тематичному, мотивному, стилістичному, конструктивному (гра в шахи, гра на скрипці, фортепіано й роялі, мовні ігри, гра уяви тощо).

Досліджуючи структурно-семантичні особливості гри у творі Б. Ейхенбаума, ми беремо за основу тезу Ю. Лотмана про те, що гра — це особливе відтворення єдності закономірних і випадкових процесів. Завдяки підкресленій повторюваності (закономірності) ситуацій (правил гри) відхилення має особливе значення. Водночас вихідні правила не дають змоги передбачити усі «ходи», які постають як випадкові щодо вихідних повторень. Отже, кожен елемент (хід) набуває подвійного значення, будучи на одному рівні утвердженням правила, а на іншому — відхиленням від нього [374, с. 74]. Власне, принцип подвійного значення гри корелює в цьому випадку з таким поняттям поетики формалістів, як «подвійний погляд» («двойное зрение»), що поєднує в літературознавчих дослідженнях традицію з сучасністю. За спостереженням В. Львова, у «Моєму часописі» «подвійний погляд» сповна виявився в розділі «Критика»: «Критика — це не обов'язково робота на сучасному матеріалі, але робота, яка вбачає своє зацікавлення в сучасності. З погляду Б. Ейхенбаума, поза актуальністю тієї історичної епохи, коли живе дослідник, неможливо розпізнати в усій багатоманітності фактів минулого те, що дійсно цінне. Водночас неможливо говорити про літературну сучасність, не враховуючи історичного контексту сучасних процесів» [378].

Отож, як зауважує Б. Ейхенбаум, ігровий принцип визначив жанровий аспект його книжки й добір матеріалу для неї. Простежимо, що є випадковим, а

що закономірним у розмаїтті текстів, кожен з яких сприймається як естетично значимий твір і як частина цілого. Пишучи власний хронограф⁹⁸, автор постійно розширює автобіографічну проблематику, що можна побачити вже в першому розділі «Словесність».

Розділ має загальну назву «Мостами й проспектами. З автобіографії» й подрібнюється на окремі новели. Метафоричні образи — мости й проспекти — знаходять відображення в структуруванні матеріалу. Наприклад, один з розділів названий «Людина на мосту», що можна зрозуміти як період вагань у виборі подальшого життєвого шляху. Автобіографія автора, ніби цілком закономірно, розпочинається уривками з родоводу й має дивну назву «Гакраб». З перших рядків твору з'являється тема гри, адже «Гакраб» — це стародавня поема про гру в шахи, яку написав дід оповідача. Перед читачем розгортається зміна життєвих вподобань хлопчика-юнака-чоловіка Якова, який від захоплення шахами переходить до письменства: «Ми бачимо, що доля й обставини спрямовували юнака на шлях, якого прагла його душа» [688, с. 17]. Так, як у цій першій новелі, у кожному наступному тексті буде виявлятися «ідея залежності літературних форм від способів побутування літератури в суспільстві» [684, с. 18]. Теорія літературного побуту втілена в «Моєму часописі» в мемуарах, автобіографії, добірці віршів, статтях наукового і літературно-критичного розділів та суміші. Не викликає заперечень думка В. Шубинського щодо пошуку Ейхенбаумом моделей поведінки письменника в історичному минулому: «Обставини, які належить вивчати, чітко визначено, механізм їхньої дії зрозумілий, зв'язки і впливи очевидні. Наприклад, звертання Пушкіна в 1830-ті роки до журнальної прози очевидно пов'язувалося зі зміною структури літературного життя й статусу письменника» [Там само]. Проте варто простежити, як подія, яка в Ейхенбаума не

⁹⁸ М. Соколянський з'ясовує значення, на його думку, застарілого слова «временник» і, посилаючись на словник В. Даля, характеризує його як хронограф, літопис, опис минулих подій. Враховуючи семантику присвійного займенника, визначає твір як опис життя автора. Водночас зауважує, що автобіографічністю значення тексту не вичерпується [573, с. 99].

пояснюється, а «постає в повноті як факт» [687, с. 522], перетворюється на аргумент літературної теорії.

Розповідаючи про творчість свого діда, оповідач порівнює два видання його поеми: старе одеське, 1897 р. — з портретом автора й передмовою перекладача; новіше, 1924 р., московське — без портрета, без прізвища автора, за анонімним рукописом. Оповідач порівнює дві передмови, цитуючи їх дослівно. У першій передмові повідомляється прізвище автора поеми, він репрезентується як визнаний творець єврейської літератури, підкреслюється оригінальність ідеї зобразити гру в шахи як битву, розшифровується метафора битви, несподівана розв'язка битви скеровує читача до сюжету твору, окремо відзначено досконалість мови твору. У передмові до видання 20-х років інформативність значно зменшена: не зазначено прізвище автора, тема твору визначена просто, без метафор («поема про шахову гру»); є вказівка, що поема видана в Росії, проте не згадано мову оригіналу й становище автора в єврейській літературі; так само відзначено красу й звучність поеми, однак шахову партію названо показовою.

Висновок автора «Мого часопису» на основі зіставлення двох літературних фактів, виходить далеко за межі літературної біографії: «Жанр передмови мало змінився, але мова його стала гіршою. Що стосується автора самої поеми, то він перетворився на наукову проблему. Чи не так виникає більшість наукових проблем? Чи не розвивається наука на основі забуття?» [688, с. 19]. Автор закликає читача до вільного погляду на факт, до усвідомленого конструювання літературної біографії, що сприймається як «складна шахова партія з часом» [684, с. 19] і (відчуваємо необхідність продовжити цю метафору) простором.

Художній простір «Мого часопису» виявляється в міському дискурсі розповіді та урбаністичному світогляді оповідача, який мислить опозиціями: провінція — центр (Воронеж — Петербург), місто — держава (Петербург — Росія). Проте ці опозиції не є статичними, власне, оповідач грається з простором так само невимушено, як і з часом. Своєрідність художнього світу Воронежа зображується за допомогою зміни фокалізації: обмежений простір однієї вулиці

«розмикається» до бачення простору всього міста, його «привласнення»: для цього автор протиставляє точку зору безправного гімназиста і «господаря» Воронежа купця Самофалова.

До ігрових прийомів у тексті «Мого часопису» відносимо також поєднання реальності і літературності, вільне трактування норми і відхилення від неї, мовні ігри, тілесне кодування інтермедіальних елементів тощо. Так, наприклад, реальний Воронеж, у якому живе Ейхенбаум, знаменитий тим, що там купував коней Микола Ростов, відомий літературний персонаж [688, с. 34]. У хронотопі Петербурга оповідач простежує чіткий поділ на часопростір «до революції» і «після». Відмежовує періоди подія, яка уособлює зникнення норми: 26 жовтня 1917 р. в Петербурзі не пролунав гарматний постріл [Там само, с. 38]. До того й після того постріл завжди був.

Серед різних видів мовних ігор зауважуємо один вид, який представлений семантизацією абверіатур. Процес творення великої кількості абверіатур був ознакою років радянської влади, що відображено, з-поміж іншого і сатирично. Ігровий дискурс побуту оповідача у Воронежі та Петербурзі передано за допомогою гри абверіатур ВРУ і ЛГУ⁹⁹. У примітці автор пояснює, що воронезькі гімназисти так дражнили учнів Воронезького реального училища, бо в них на формених поясах були літери ВРУ: «Історія посміялася з мене, — продовжує автор, — у моїй заліковій книжці стоять нині літери: ЛГУ (Ленинградский государственный университет)» [Там само, с. 21].

Світ гри тематично і структурно має ознаки інтермедіальності. Внутрішній світ оповідача найглибше розкривається через музику. Вона є виявом протесту проти дискурсу несвободи, який оповідач відчуває фізично, тому в наративі домінує тілесність. Заняття музикою зображено як конфліктну територію: між особистою схильністю до опанування фортепіано і наполяганням матері щодо гри на скрипці. Можливо, тому йдеться не так про музику, як про стосунки з

⁹⁹ Наводимо мовою оригіналу, бо в перекладі втрачається іронічний ефект.

інструментом, позначенні розчаруванням, поразкою: «Ми сердилися один на одного — як невдалі коханці. Вона (скрипка. — Г. Б.), тірольська світська дама, звикла, очевидно (я це відчував), до значно вправніших, досвідченіших і пристрасніших обіймів. Їй пригадувалася батьківщина й XVIII століття. І справді — куди закинула її доля? Воронежський гімназист неправо й неспішно торкається її пальцями, які майже не вібрують. Він навіть не вміє точно попадати — мадам Клоц скрикує і фальшивить. Це був неприхований мезальянс» [Там само, с. 41]. У ставленні до фортепіано у Воронежі домінує обожнення, емоційна екзальтація, що проявляється в потайних доторках до клавіш.

Рояль у Петербурзі, прозваний оповідачем «міщанин Бехштейн», так само, як скрипка, пов'язаний з дискурсом опору: «Мені принесли його (рояль. — Г. Б.) розстроєним і похмурим, з відкрученими ногами. Ноги прикрутили. Він набурмосився й розтягнувся на всю кімнату, ніби готуючись до опору. Майбутнє не віщувало йому нічого доброго. Там (у багатій купецькій квартирі. — Г. Б.) він хоч відпочивав — тут, вірогідно, його змусять звучати, але що за убоге меблювання!» [Там само, с. 44]. Щодня юнак прагне відшукати порозуміння з інструментом, проте він такий же байдужий до внутрішніх поривань героя, як і міська спільнота, що зосереджена на дискурсі політичного насилля: «Я щодня вранці підхожу до нього, піднімаю кришку і торкаюсь пальцями клавіш. Він відповідає мені байдужим, холодним, металевим голосом. Його кістяні клавіші, трохи пожовклі від часу, рухаються повільно. <...> Він мене не розуміє і не вірить у моє майбутнє. Він опирається кожному моєму пориву. Він без статі і без душі» [Там само].

У першому розділі книжки автор визначає тип персонажа за допомогою гри художніми образами: «Я — російський юнак початку XX століття, який переймається питанням, для чого влаштована людина, і шукає своє покликання. Я — мандрівник, який завіяний вітром передреволюційної епохи, епохи російського символізму, з південних степів у петербурзькі мансарди» [Там само, с. 32]. У другому й третьому розділах він постає як науковець і критик, життя якого є

«компромісом між літературністю і умовами побутування літератури» [687, с. 523]. У четвертому розділі проблеми літературного побуту осмислюються крізь призму фейлетонної дотепності, що позбавляє їх нудної одноманітності й поєднує зі світом не сконструйованого, а живого журналізму.

Фейлетонність як ознака журнальності й стилю письменника нині фігурує в дослідженнях журналу як тексту¹⁰⁰ та стилю письменників¹⁰¹. Тарас Прохасько розуміє фейлетон як жанр малої літературно-публіцистичної форми в періодиці, що характеризується злободенністю тематики, дотепністю й гумором. Письменник вважає, що саме такі фейлетони писала І. Вільде в тридцятих роках минулого століття. Вона, стверджує Т. Прохасько, змінила спосіб говоріння про важливі проблеми в українській журналістиці, бо вміла «виражати власну думку, але без надмірної дидактики і патетики. Вона стала першим помітним автором тієї фейлетонної доби, яка триває і дотепер» [510]. Важливо, що Т. Прохасько визнає фейлетони (чи колонки) письменників «специфічним гатунком літератури» й вважає цю літературну форму репрезентативною¹⁰² для читацького загалу, бо «дуже багатьох авторів читачі знають саме завдяки їхнім колонкам, а не книжкам» [Там само].

Літературна форма моножурналу в сучасній літературі виглядає екзотично, але письменники її використовують. У цьому аспекті варто назвати «Книгу-журнал одного автора» (2010) С. Караванського. За авторським самовизначенням,

¹⁰⁰ Г. Зикова в дисертації «Поетика російського журналу 1830-х — 1870-х рр.» трактує фейлетон (в широкому сенсі) як специфічний журнальний жанр, що не існує поза контекстом періодичної преси [267, с. 3].

¹⁰¹ Т. Прохасько аргументовано говорить про фейлетонність письма І. Вільде в лекції «Ірина Вільде: український письменник фейлетонної доби» (2014). Тут він розуміє фейлетон (також в широкому сенсі) як сучасну авторську колонку в періодичному виданні, де письменник має змогу вільно й дотепно говорити з читачами на нагальні легкі чи складніші теми [510].

¹⁰² Досить згадати багаторічну колонку У. Еко в журналі «Еспресо» (з 1985 р.), тексти якої зібрано в книжках «Другий міні-щоденник» (1992) і «Картонки Мінерви. Нотатки на сірникових коробках» (2000); авторську колонку С. Жадана в журналі «Esquire» (зокрема, у червневому номері за 2014 р. відомий український письменник зізнається: «Найцікавіша література виникає з учорашніх газетних заголовків і термінових повідомлень інформаційних агенств» [237, с. 33]), журналістський досвід І. Роздобудько (газета «Родослав», журнал «Сучасність», глянцеви журнали «Наталі», «Караван історій. Україна» [65, с. 338]) тощо.

цей твір належить до друкованої продукції нового виду, оскільки в ньому поєднано формат книжки з ознаками журналу (творами різних жанрів — поезії, прози, публіцистики, гумору тощо, але одного автора).

Розпочинається ансамбль текстів, як буває в періодиці, колонкою редактора. На прикладі конкретних творів автор протиставляє книжку і журнал як типи видання. Із журналів названо «Березіль», «Визвольний шлях», «Січеслав»; із книжок — «Кобзар», «Енеїда», «Острів скарбів». Уже ці назви вимальовують особистість автора, залюбленого в українське, у літературу гумористичну, пригодницьку, пародійну, пов'язану з півднем України. Визначені С. Караванським типологічні ознаки пари «книжка — журнал» сприймаються з певними застереженнями, але таке бачення передовсім презентує його як автора тексту. С. Караванський вважає, що книжка — річ передбачувана, у ній вміщено поезію або прозу одного письменника. Журнал же «пишуть щонайменше з півдесятка різних авторів. І знайдете там і прозу, і поезію, і драму, і гумор, і переклади, і листи видатних і не дуже земляків і землячок» [294, с. 4]. Автором журналу може стати будь-хто — артист, художник, вчитель, співак, ілюзіоніст, досвідчена особа в письмі чи початківець. Зрештою, книжка потребує певного обсягу, а кількість сторінок журналу не фіксована (він може бути і тонким, і товстим).

За змістом моножурнал С. Караванського відрізняється від «Мого часопису» Б. Ейхенбаума назвами рубрик і жанрами творів, але структура наповнення та сама: поезія, художня проза, критика і суміш.

Відкриває моножурнал поетична добірка різних років (1956–1985) з п'яти творів, кожен з яких висвітлює важливу подію чи виражає переломний момент у світосприйнятті чи духовності ліричного героя. Так, як у моножурналі Ейхенбаума, ключем до рецепції текстів є біографія автора, а форма журналу та жанри творів — засобом дистанціювання від автобіографізму наративу.

Вірш «Моє ремесло» (1956) сприймається як життєве кредо автора. Моделюючи сучасне літературно-критичне прочитання, можна зауважити, що

текст створено в народницько-просвітницькій парадигмі суспільно-громадянського служіння, він не містить естетичних новацій ні в образотворенні, ні в ритміці, але особливого значення йому надає час і місце створення. Поезію написано під час першого ув'язнення (1945–1960) С. Караванського на будівництві траси Тайшет — Лена. Дата створення фіксує душевний стан ліричного героя після більш як десятирічного перебування у таборах. Відомо, що в 1954 р. Караванський розпочинає багаторічну працю над унікальним «Словником рим української мови», і з огляду на це анафоричний заклик «Кинути слово...» / «Думку подати...» / «Кинути слово...» та імперативний пафос кожного рядка набуває не тільки громадянського, а й філологічного забарвлення:

Кинути слово, щоб бомбою стало!
Кинути слово, щоб душі трясло!
Кинути слово, щоб всіх хвилювало!
Кинути слово — моє ремесло.

Думку подати, щоб совість будила!
Троїла мужність, скородила зло!
Щоб маяком негасущим світила!
Думку подати — моє ремесло! [294, с. 5].

Зрештою, пафос цих поетичних рядків виправдано силою духу автора та його подальшою дисидентською діяльністю. Тому правомірно звучить намір не тільки створювати думку, а й змінити світ:

Кинути слово і думку подати!
Гостру, як бритва, прозору, як скло!
Муку страшну і жорстоку зазнати!
Світ оновити — моє ремесло! [Там само].

Наступні два вірші написано під час другого ув'язнення (1965–1979) й об'єднано темою пошуку наснаги, стійкості в часи випробувань, однак інтонаційно вони зовсім різні, що виявляється вже на рівні назви. «Пісня бійця»

(1969) написана в Києві, у внутрішній тюрмі КДБ, а «Молитва» (1970) — у Володимирі. У «Пісні» з'являється буденний світ пересічного ровесника ліричного героя. Такий чоловік має футбольні мрії, цікавиться танцями, бачить щастя в чарчині. Ці тривіальні очікування чужі бійцю. Водночас він є представником доби, яка створює людей з мармуру¹⁰³ й сталі, у нього своя драма, яка висловлюється риторичним запитанням: «Я не добитий ще? Живий?»

Якщо в першому вірші поет без вагань визначає своє призначення, то певною мірою це зумовлено чіткістю сприйняття світу як недосконалої реальності й вірою у власні сили. Прагнення героя висловлено максимально оголено, однозначно, можна сказати, плакатно. У «Пісні» картина світу набуває глибини, розшарування не тільки завдяки бажанням пересічних обивателів, а й психології самого бійця. Він відчуває страх, огиду, зневагу. Ворожа система набуває флеру містичності («Плетуть вампіри плетиво нечесне...»). Проте завдяки майже дослівній цитаті з трагедії Й.В. Гете «Фауст» у поезії хоч і звучить мотив спокуси, але з'являється мажорний заклик бійця:

Геть страх — дух рабської природи!

Тваринний страх — ти перший ворог мій!

То тільки той варт щастя і свободи,

Хто йде щодня, шокрок за них у бій! [Там само, с. 6].

¹⁰³ Людина з мармуру й людина зі сталі — образи-типи, які увійшли в культурний простір з кінофільмів А. Вайди «Człowiek z marmuru» (1977) і «Człowiek z żelaza» (1981) відповідно й узагальнюють вплив тоталітарної системи на особистість та форми опору тоталітаризму. Детальніше про висвітлення творчості А. Вайди в перекладних літературних журналах, зокрема «Всесвіті» й «ИЛ», йдеться в другому розділі дисертації.

Метафори з кінематографічного дискурсу А. Вайди невиннові для життєвого й творчого шляху С. Караванського. Вони є художнім узагальненням досвіду опору системі конкретних осіб, і С. Караванський вписав у цей досвід власну сторінку. Окрім того, життєві перипетії відомого українського дисидента й видатного польського режисера дотичні до злочину, який радянський режим здійснив у Катині. С. Караванський, перебуваючи у Володимирській в'язниці, написав статтю про розстріл у Катині. Це вплинуло на збільшення терміну його ув'язнення. Батько А. Вайди загинув за невідомих обставин, і у режисера є підстави пов'язувати його смерть з Катинською трагедією. Для вшанування пам'яті жертв Катині, правдивого висвітлення історії та осмислення її сучасниками А. Вайда створив кінофільм «Катинь» (2007) [140, с. 181–195; 271].

У «Молитві» філософські настрої ліричного героя посилюються. Знак оклику, яким рясніють поетичні рядки «Мого ремесла», замінює знак питання:

Вічні, безсмертні шляхетні пориви!

Що ви є в світі? Накликання? Чари?

Перший змах крил у польоті до хмари? [Там само, с. 7].

Спектр осмислення найширший — від ілюзорного світу інтимних почувань до романтики боротьби й звитяги. Риторичне осмислення природи й сутності шляхетних поривів не є остаточною метою поета. Його ліричний герой не обмежується рефлексуванням, він прагне дії, однак не імпульсивної, а осмисленої, раціональної. Сила «шляхетних поривів», на його переконання, тим більша, що їй підвладні і сильні, і слабкі. Якщо дії сильного для нього зрозумілі, то питання про шляхетність слабких залишається без відповіді:

Нащо серця ви ворухите й душі? <...>

Тихих неволите йти у опришки?

Дужих вчите боронити слабого? <...>

Нащо? Де глузд Ваш, шляхетні пориви? [Там само].

Фінальною строфою «Молитви», як і «Пісні», є імперативний заклик, у якому вже немає місця сумнівам, рефлексійним відступам («Кличте! Будіте! Зривайте до бою»). Загалом структура трьох проаналізованих віршів і наступної поезії з ліричною назвою «Травневий акорд» (з присвятою — *Дружині*) подібна життєствердною патетикою фіналу й наявністю автобіографічних мотивів.

З огляду на проблемно-тематичну єдність поетичної добірки вірш, який її завершує, дещо несподіваний — «Наукова розвідка Джорджа Грабовича про Шевченка “Поет-міфотворець”» (1985). С. Караванський пише твір в еміграції як рецепцію праці Грабовича¹⁰⁴ англійською мовою, бо в український простір вона

¹⁰⁴ George Grabowicz. The Poet as Mythmaker. A Study of Symbolic Meaning in Taras Ševčenko. Cambridge, Mass., 1982.

ввійде під іншою назвою «Шевченко як міфотворець»¹⁰⁵, втративши, на нашу думку, узагальнювальний сенс романтичної тези, що Поет (як такий, не тільки Шевченко) творить власні світи й, відповідно, міфи.

Основою композиції вірша є протиставлення Поета, без номінації, уже цим міфологізованого (ти) і спільноти, яка хоче і не може приручити дух Поета (ми). Хоча явно спільнота не маркується негативно («Ми сягнули верхів освіти, / Ми знавці всіх, як є теорій...»), вона не сприймає Поета природно, у його величі, геніальності. Причиною, ймовірно, є стереотипи рецепції творчості Шевченка різних часів. Безлике, репрезентативне для радянського дискурсу «ми» конкретизується за допомогою прямої номінації персоналій, відомих вірністю комуністичній ідеології, — Я. Галан, Б. Бедний.

У самому образі Поета, загалом створеного в дусі народницької патетики, з'являється свіжий струмінь трансцендентного, такого, що не вкладається в просвітницьку парадигму. Поет творить «міти», у нього «пророчі шати» й «дух шамана»:

Ти пройшов по світах, як буря...
Тих, хто повз, ти навчив літати;
Не один ще й сьогодні уряд
Радю пхнув би твій дух за ґрати.
Ти страждав, ти горів, ти марив;
І творив... І творив ти... міти... [Там само, с. 9].

З іншого боку, упереджена спільнота — ми — дивиться на Поета критично: у нього «плебейські» ілюзії, «примітивний» стиль і мова:

...Нам чужий твій і хист, і муза,
Нудить нас від твоїх емоцій
Та плебейських твоїх ілюзій [Там само].

¹⁰⁵ Грабович Г. Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості поета / пер. з англ. Соломії Павличко. К.: Рад. Письменник, 1991.

Таке суспільство хоче позбутися Поета, звести його «дух до зера». Воно обурюється і світовою славою Т. Шевченка, і його нездоланністю («Як це так, що ще жоден уряд / Дух шамана не зміг збороти» [Там само]).

Віршована «філологічна розвідка» є і логічним завершенням поетичної добірки, і преамбулою до рубрики прози — своєрідним містком між тим, яким є соціум, і тим, яким його хоче бачити автор моножурналу. Концепцію нової української держави С. Караванський «ховає» у напівфантастичну історію «Кому скажеш».

У журналі також вміщено переклади С. Караванського творів В. Шекспіра, Р. Бернса, Дж. Байрона, П. Шеллі та Р. Кіплінга. Окрім художніх творів, у моножурналі представлено нехудожні матеріали в рубриках: «Публіцистика», «Мовознавство», «Гумор». Отже, тексти «Книги-журналу одного автора» можна розглядати як певний ансамбль, що гідно репрезентує багатогранну творчість С. Караванського. Водночас автор свідомо обирає форму журналу для об'єднання різножанрових творів, актуалізації зв'язку між ними й перегуком з проблемами часу.

Своєрідним варіантом моножурналу є перший збірник літературно-критичних есеїв «Замах на міражі», який вийшов у Львові в 1997 р. в проєкті «Морена: літературний журнал одного автора» [415]. Варто уточнити, незважаючи на назву, «Морена» не журнал, бо в рамці цього видання опубліковано твори не різних жанрів, а одного — есеї, тому це збірник.

Ще однією формою повторної публікації журнальних матеріалів є видання власних антологій. Так, видавництво «Сучасність» у 1987 р. пропонує збірник вибраних матеріалів із журналу «Сучасність»: поезія, літературна критика, дослідження, публіцистика авторів у діаспорі та з України — В. Симоненка, Г. Снегірьова, Є. Сверстюка, В. Стуса та ін. [587].

Оригінально скомпоноване число «Четверга» — «The best of 90-96» (аналіз цього номера в підрозділі 2.1. дисертації. — Г. Б.), також є антологією четвергових текстів, ще раз переказаною історією часопису за роки його

існування. Якщо «Четвер» пропонує, згідно зі своєю концепцією, антологію «текстів і візії», тобто полікодовий і поліжанровий текст, то журнал «Київ» створює монокодові антології — поезії («Ущільнений простір», 2017) й оповідання («Замовляння крові», 2017). У цих антологіях представлено вербальні тексти одного жанру. Відповідно вони мають ознаки альманаху, а не журналу.

Журнал «Склянка Часу / ZeitGlas», що видається кількома мовами, щорічно (з 2003 р.) друкує «Антологію сучасної новелістики та лірики України» з прози, поезії, есеїв, написаних впродовж року. Така антологія за типом видання більше нагадує журнал, аніж альманах.

Важливий рівень структури теоретичної моделі сучасного літературного журналу — це рівень зв'язків між колективним автором журналу, ансамблем текстів і читачем. У сучасному літературознавстві проблему читача актуалізувало поширення ідей школи рецептивної естетики (Г.Р. Яусс, В. Ізер, Р. Інгарден, Дж. Куллер, С. Фіш та ін.). Серед українських учених феномен читання та особливості читачької рецепції досліджували О. Потебня, О. Білецький, М. Ігнатенко, Г. Сивокінь, Р. Гром'як, М. Зубрицька, О. Червінська та ін. Предметом спеціальних досліджень дедалі частіше стає проблема читача певного часового періоду чи рецептивна парадигма творчості окремого автора. Скажімо, Н. Павлюх присвятила дисертацію проблемі читача в європейській літературі та європейському літературознавстві доби романтизму (2015); О. Сінченко — проблемі горизонту сподівань в українському літературному процесі 20–30-х років ХХ ст. (2006), Г. Соловій — дослідженню читача в українському літературно-критичному дискурсі першої половини ХХ ст. (2003) тощо. Цікаве осмислення зміни моделі рецепції та процесу формування нового уявного читача подано в розділі монографії Л. Стефановської «Антонич. Антиномії» (2006), а в монографії О. Романенко парадигмою для дослідження семіосфери української масової літератури стала тріада «текст — читач — епоха» (2014).

Водночас проблема читача періодичних видань лише зрідка стає предметом рецептивних студій і здебільшого в контексті дослідження ширшої проблематики.

Приміром, О. Федута в монографії про еволюцію образу читача російської літератури першої половини XIX ст. визначає кілька етапів процесу формування стосунків автора й читача, зокрема і «журналістський період» [620, с. 194], який зацікавлює найбільше. Науковець детально аналізує концепції літературних журналів пушкінської доби та ставлення редакторів-видавців до своїх читачів. О. Федута зіставляє видавничі стратегії М. Карамзіна, М. Полевого, Ф. Булгаріна, О. Сенковського та аналізує літературні твори, що друкувалися на сторінках тодішньої періодики [Там само, с. 196–304]. Дослідник успішно реконструює «читацьку свідомість епохи» [Там само, с. 227], для якої домінантною була утилітарність мистецтва. Видання ставало успішним, якщо читацькі очікування розпізнавалися редактором. Наприклад, М. Полевой для свого «Московського телеграфа» обрав метафору дзеркала («Для зображення досконалого журналу уявіть дзеркало, в якому відбивається весь світ моральний, політичний. Такий журнал чи не більше багатьох книжок буде корисним» [Там само, с. 199]) і вважав, що корисність журналу зумовлена як публікацією матеріалів про російську культуру і дійсність, так і оглядом всього найновішого іноземного. Редактор творив свій журнал як університет для читаючої публіки: журналісту відводилася роль викладача, читачу — студента [Там само, с. 200].

О. Федута визначає й інші видавничі стратегії, які переслідують не так просвітницьку, як розважальну мету, наприклад, девіз Йосипа Сенковського для журналу «Библиотека для чтения»: «Все про все, легко і з мінімумом повчальності» [Там само, с. 260]. Редактор прагнув створити видання енциклопедичного типу, де кожен знайде, що йому прочитати, але зважав і на естетичні критерії. Дослідники еволюції літературного процесу Т. Гриц, В. Тренін і М. Нікітін у 1926 р. схвально називають «Библиотеку для чтения» першим «товстим» енциклопедичним журналом, що усвідомлювався як літературний факт [182, с. 168].

Модель суспільно корисної літератури, популярна в другій половині XIX ст., критично переосмислюється модерністами, які стверджують необхідність

автономності мистецтва [578, с. 114–117]. В українському інформаційному просторі дискусія між прихильниками просвітницької, рустикально-народницької та модерної теорії мистецтва з новою силою розгорілася в 90-ті роки ХХ ст. [346]. Можна говорити про актуалізацію естетичної стратегії літературних журналів.

Досліджуючи роль і значення читача в комунікативному дискурсі сучасного літературного журналу, ми обираємо матеріалом для дослідження часописи «Всесвіт» та «Иностранная литература» як репрезентативні в аспекті редакційної політики щодо читацької аудиторії.

Одним із найважливіших аспектів спілкування періодичного видання з читачами є його самопрезентація. Головний редактор повоєнного «Всесвіту» О. Полторацький¹⁰⁶, який мав досвід очільника журналів «Україна» (1948–1952) та «Вітчизна» (1952–1958), послідовно висвітлював особливості відновленого місячника, звертаючись передовсім до читачів. Специфіка нового «Всесвіту» полягала в поєднанні рис «товстого» літературного місячника з «тонким» ілюстрованим виданням за принципом «універсальності, багатоманітності жанрів», до якого спонукали «різнобарвність, різнокольоровість, поєднання літератури і політики, реальних життєвих подій і мистецтва, великих жанрів і таких дрібних речей, як “Калейдоскоп “Всесвіту”» [489, с. 158].

Обидва журнали перекладної літератури позиціонують себе як періодичні видання з тривалою історією і регулярно публікують матеріали щодо своєї «біографії». Окремі статті на цю тему «Всесвіт» друкує, як правило, у ювілейні роки: «“Всесвіт”: сторінки історії» (1985, № 1), «Лебедина пісня» (1994, № 1), «Шлях “Всесвіту”» (1995), «На зламі сторіч» (2000, № 1–2), «Sinn Féin по-всесвітянському» (2010, № 1–2), «Центуріони “Всесвіту”» (2015, № 1–2) тощо. Нині найповнішою працею з детальною характеристикою діяльності журналу є нарис головного редактора О. Микитенка «Феномен “Всесвіту”» в бібліографічному покажчику змісту журналу за 1925–2000 рр. «“Всесвіт” у ХХ сторіччі» [405].

¹⁰⁶ О. Полторацький на посаді головного редактора «Всесвіту» перебував у 1958–1971 рр. [405, с. 673].

Російський журнал іноземної літератури також розміщує серію статей у рубриці «ИЛ: истоки и история» (ИЛ, 2002, № 6, № 12; 2003, № 5, № 12; 2004, № 1). Започатковуючи рубрику, редакція відкрито пояснює, що робить це для ознайомлення читачів із виданнями, які журнал сприймає як «своїх попередників чи навіть прабатьків». Критична характеристика таких видань спрямовує читацьку рецепцію не тільки видань минулих часів, а й самої «ИЛ». В оглядовій статті, присвяченій «Вестнику иностранной литературы» за період 1891–1894 рр., знаходимо аналітичні міркування щодо концепції видання та критеріїв його професійності, зокрема: сутність загальної ідеї, яка перетворює збірник випадкових матеріалів на журнал; наявність помітних / резонансних літературно-критичних і публіцистичних статей; присутність постійних співробітників, відомих у літературному середовищі тощо. Критична спрямованість статті підсилюється риторичним запитанням: чи вдалося «Віснику» стати дійсно впливовим учасником культурних процесів у країні. Відповідь пропонується одразу ж: у досліджуваній період це був інформаційно-реферативний журнал, проте його матеріали цікаві відтворенням атмосфери давно минулої епохи та проблематики, яка хвилювала культурну спільноту в 90-ті роки XIX ст. [270]. У рубриці подано не лише оглядову статтю, а й надруковано добірку матеріалів з «Вісника».

Проблема ретроспективних публікацій у літературних журналах потребує спеціального дослідження й викликає особливе зацікавлення, але тут обмежимося лише аспектом спілкування з читачами. Тим більше, що в редакційному анонсі є й прямі зауваги для читачів: «Для публікації нами обрано те, що викличе безсумнівне зацікавлення сучасного читача, — <...> найбільш типове в поглядах, головні тенденції в оцінках дійсного й прогнозах на майбутнє. Це й проголошення кінця XIX століття “літературною пустелею”. І повторювані як закляття слова “лихоліття”, “занепад”, “деградація” <...>. Дещо тепер викликає посмішку, але дуже багато вражає актуальністю. Наші читачі, безсумнівно, зауважать: детальніше всього у хроніках висвітлювалося культурне життя Франції, що теж

було знаком доби» [270]. У цій тезі можна помітити розрізнення двох читацьких спільнот: сучасний читач загальнокультурного спрямування і «наші читачі» — ті, що виховані дискурсом «ИЛ», здатні сприймати культурні нюанси та інтелектуальні напівтони, фактично йдеться про імпліцитного читача й образ читача [468, с. 23]. Тобто, за В. Ізером, застосовується стратегія, завдяки якій збуджується уява читача: він «втягується у текст» і творить гештальт тексту [280, с. 274].

Варто наголосити, що обидва журнали іноземної літератури впливають на читача вже самим доббором матеріалів для певного номера. В. Ізер пише, що літературний текст має задумуватися так, щоб залучити увагу читача до процесу творення речей, що перебувають «поза ним, заради нього самого, заради читання, яке приємне тільки тоді, коли активне і творче» [Там само, с. 263]. Якщо в останнє десятиліття ХХ ст. журнали зосереджувалися на komponуванні вербальних текстів, то візуалізація інформаційного середовища спричинила ширше залучення візуальних матеріалів. Скажімо, з нагоди 90-річчя журнал «Всесвіт» (2015, № 1–2) на першій сторінці обкладинки репродукував обкладинку першого номера журналу «Всесвіт» від 15 січня 1925 р., яку створив О. Довженко. На ній зображено фігуру червоноармійця з прапором. Візуальна риторика прямолінійно більшовицька: у лівому правому верхньому куті червона зірка, у нижньому — стиснутий кулак; найбільше простору в композиції малюнка займає полотнище прапора; основний колір обкладинки червоний. Проте, ймовірно, інформаційний потенціал цього зображення пов'язаний не з плакатними образами, а використаний редакцією для репрезентації читачам маловідомої сфери діяльності О. Довженка (як художника періодичних видань) й підтвердження тривалого існування журналу (на фотографії обкладинки ми бачимо не тільки основні візуальні образи, а й обтріпані краї номера). Мозаїка з обкладинок «Всесвіту» різних років розміщена на другій (дванадцять номерів) і четвертій сторінках (15 номерів) обкладинки і є документальним підтвердженням багаторічної історії журналу. Нагадаємо, що сам прийом репрезентації існування

журналу через обкладинки вже апробувався редакцією: з 1958 до 1971 р. відновлений «Всесвіт» постійно репродукував свої обкладинки за попередні роки поряд зі змістом поточного номера.

Як приклад «промовистого» komponування вербальних матеріалів розглянемо січнево-лютневий «Всесвіт» за 1992 р. — подвійно святковий [140]. На другій і третій сторінках обкладинки вміщено привітання з Новим 1992-м роком як першим роком незалежної держави Україна. «Рамкове» розміщення слова від редакції (на початку та наприкінці номера) дає змогу розподілити проблемні площини тексту за емоційними домінантами. Перша частина вітання має піднесену, енергійну тональність, слова акумулюють радість з нагоди видатної події і переконаність у необхідності розбудови власної держави. Діяльний настрій передає афористична змістовна цитата «не ридать, а здобувать!», що сприймається як мотто редакційного звернення. У ньому чітко розставлено акценти щодо безславного, руйнівного для України минулого й сповненого труднощів, але бентежно самостійного майбутнього. Місце журналу в цьому майбутньому визначається і символічно — «мала цеглинка у храмі України», і прагматично — відзначено, що передплата на новий рік становить понад 40 тисяч примірників, що найбільше за останні 10–12 років [Там само, 2-га с. обкл.]. Друга частина (3-тя с. обкладинки) редакційного тексту містить звертання «до передплатників і всіх читачів» журналу. У ній висвітлюються проблеми існування журналу в період економічної кризи. Хотілося б наголосити, що журнал свідомо апелює не лише до аудиторії передплатників (число яких чітко окреслене — понад 42 тисячі), а й до всіх читачів (тобто потенційних передплатників), які можуть допомогти журналу вижити. Риторика підкреслено політизована, без сумніву більше громадянська, аніж мистецька: «Отже, нині постало питання: виходити “Всесвітові” далі чи припинити існування найстарішого на Україні літературного журналу, розстріляного 1934 р. сталінським терором і відновленого зусиллями українських письменників 1958 р.,

в часи “політичної відлиги”, журналу, що понад три десятиріччя був широким¹⁰⁷ вікном для нашого народу в світову літературу, журналу, без якого неможливо уявити культуру незалежної України» [Там само, 3-тя с. обкл.].

Усі теми, визначені в редакційному зверненні, отримують розвиток в художніх і публіцистичних матеріалах номера, що проявляється і на рівні семантики назв (роман бельгійської письменниці І. Стецик «Мазепа, гетьман України», стаття Є. Маланюка «*Illustrissimus Dominus Mazepa*», есе О. Паса «Свобода — безнастанне відкриття» тощо; ключем, аналітичним і мистецьким, до головної ідеї журналу є тексти польського кінорежисера А. Вайди: есе «Моя зустріч з історією» та розділи з книжки спогадів «Повертаючись до перейденого»), і в їхньому змістовому наповненні [Там само].

Окрім імпліцитного читача, на сторінках «Всесвіту» та «ИЛ» присутній і реальний читач: з конкретним прізвищем, віком, статтю, професією. Його голос найчастіше оформлено в жанрі листа. Журнали охоче друкують уривки з читацьких листів, групують їх за читацькими вподобаннями, визначають рейтинги художніх, літературно-критичних та публіцистичних творів за читацькими відгуками¹⁰⁸. У «Всесвіті» для спілкування з читачами була особлива рубрика «Читацька орбіта», яку відкрили в червневому номері за 1986 р. Огляди листів публікувалися нерівномірно, то майже щонумера, а то раз на рік (Всесвіт: 1986, № 6–8, 12; 1987, № 5, 7–9, 12; 1988, № 3–6, 9, 12; 1989, № 1, 4, 6, 7, 9, 11;

¹⁰⁷ Про метафори дзеркала та вікна — дві схематичні візії літератури як проекції світу — пише М. Зубрицька у праці «*Ното legens: читання як соціокультурний феномен*» (2004) і доповнює їх метафорою душі, «від якої, очевидно, проходять усі метафізичні протиставлення, і зокрема, онтологічна різниця між духом і тілом, внутрішнім та зовнішнім, ментальним та фізичним» [265, с. 40]. Теза вченої про те, що проблема душі не лише вдало артикулює проблему невидимого в художніх текстах, а й взаємозв'язки між текстом і метатекстом, між художньою літературою і літературознавством [Там само, с. 41], у нас викликає особливе зацікавлення, бо специфіку літературного журналу як інтермедіального тексту ми вбачаємо в можливості органічного поєднання художнього і нехудожнього дискурсу, що приводить до створення нового змісту.

¹⁰⁸ У цьому підрозділі досліджується комунікація з читачами на сторінках журналу, проте далеко не всі звернення читачів публікуються в журналах, наприклад, «Кур'єр Кривбасу» видав окремою книжкою листи своїх читачів за 20 років – «Добридень, “Кур'єре Кривбасу”» (Київ: Ярославів вал, 2016).

1990, № 1, 2, 4, 12; 1991, № 1; 1993, № 9–10; 1995, № 1; 1997, № 10; 2000, № 3–4, 9–10). У цій же рубриці ми довідуємося й про інші форми контакту з читачами — анкетування, безпосередні зустрічі. У «Читацькій орбіті» діалог редакції з читачами журналу візуалізовано: уривки з листів читачів надруковано прямим шрифтом, відповіді редакції — курсивом; іноді друкується колаж з автографів листів читачів, що виконує кілька функцій: інформаційну, репрезентативну, емотивну, комунікативну. У багатьох номерах застосовано друк у два кольори, що, безсумнівно, вирізняє добірку листів і редакційні відповіді.

У першому номері за 1991 р. тематика листів корелює із суміжними матеріалами. Так, лист Є. Андрущенка з приводу публікації перекладу першої частини твору Ф. Ніцше «Так сказав Заратустра» надруковано після листів В. Стуса до дружини (підготовлено до друку М. Коцюбинською), замітки Д. Наливайка «Василь Стус — перекладач» і короткої інформації (без зазначення авторства) про новий роман шведської письменниці Сігрід Комбюхен, присвячений життю Джорджа Байрона. Усі матеріали так чи так пов'язані з читацькими листами. Публікація М. Коцюбинської актуалізує, окрім усього іншого, сам жанр листа; матеріал Д. Наливайка про Стуса вводить читача в проблематику зв'язку німецької філософії і літератури, а презентація роману про Байрона верифікує проблему осмислення ролі митця минулих часів у сучасній культурі.

Такі ж огляди листів є і в «ИЛ». Анкета для читачів була запропонована в грудневих номерах за 1999 та 2001 рр. Набір питань традиційний: з якого року читається журнал, які публікації кращі-гірші, загальне враження про журнал (Чи вважаєте Ви, що за останні роки журнал став: кращим, гіршим, змістовнішим, нуднішим...), відомості про себе. Питання, яке містить додаткову інформацію про розширення журнальної комунікації, стосується видавництва «Иностранка» (Твори яких зарубіжних авторів Ви хотіли б бачити в серії «Ілюмінатор», яку видає видавництво «Иностранка»?). Про впровадження стратегії заохочення свідчить повідомлення про те, що серед тих, хто надіслав відповіді на анкету, буде

розіграно 20 книжок із серії «Ілюмінатор». Інша форма, яка спонукає до уважного читання журналу, — це конкурс на розіграш 5 безкоштовних річних передплат на 2003 р. серед читачів, які правильно визначають імена вісімнадцяти співавторів запропонованого тексту (вісімнадцять цитат із друкованих у журналі творів обсягом 1–5 речень). У грудневому номері за 2003 р. анкета доповнена чайнвордом із 27 запитань. Огляд відповідей на читацьку анкету надруковано в липневому номері за 2004 рік. Викликає зацікавлення сама форма редакційної статті, у якій узагальнювальні тези доповнюються реконструкцією групових реплік на окремі питання анкети. Вони утворені з фрагментів листів, об'єднаних за принципом колажу: «Окремі голоси зливаються у значний читацький хор» (ІЛ, 2004, № 7). Сукупна оцінка пошти має сумну нотку, викликану зменшенням кількості листів (а отже, і передплатників), проте прагматичні висновки в матеріалі швидко відходять на другий план: оглядач листів зосереджується на рецепції читацьких відгуків, що надає редакції підстави для оптимізму: у журналу є постійні читачі та шанувальники.

На основі конкретних листів редакція створює образ уявленого читача: це передплатники й шанувальники, «люди активні, мислячі, духовно багаті, залюблені в художнє слово» (Всесвіт, 1986, № 8, с. 187), «ревні прихильники читання», вони люблять журнал за «ні з чим незрівнянну насолоду від спілкування рідною мовою з літературним надбанням людства» (Всесвіт, 1986, № 6, с. 184). Дехто з читачів ділиться власним ритуалом читання, куди входить насолода від володіння зшитком, перегляд змісту, розглядання візуального матеріалу, читання творів малих жанрів, читання художньої прози тощо. Н. Самутіна, характеризуючи поширені стратегії читання літератури фанфікшн, успішно застосовує метафору «емоційного ландшафту» й побіжно зауважує, що вона може бути перспективною для вивчення читацької рецепції і в інших сферах популярної культури. Поняття емоційного ландшафту читання Н. Самутіна розглядає в контексті феноменологічних теорій простору (Дж. Уайлі, А. Бригенті) і приходить до уподібнення ознак простору міста й літературного тексту, фланера

й читача. Фланер мандрує містом, зважаючи тільки на власні уподобання, а читач фанфікшн обирає тексти за відомими тільки йому з власного читачького досвіду мітками [541]. Застосувавши такий підхід до читання літературного журналу, можна зауважити в читачькому досвіді такі елементи: очікування, насолода від володіння, перше читання, перепрочитання, інтерпретація, колекціонування тощо.

Отже, будуючи комунікацію з читачем, журнал переслідує просвітницьку, естетичну, розважальну та інші цілі й шукає засоби впливу на «уявлену спільноту» (Б. Андерсон) своїх читачів. І. Каспе слушно розглядає читання як соціально структуровану практику, що потребує «механізмів підтримки читачької спільноти, формування норм читачької поведінки, складання готових способів реакції на текст, стандартів смаку» [298, с. 273]. Продовжуючи міркування І. Каспе, скажемо, що вважаємо літературний журнал одним із засобів такої підтримки. Прагнення створити успішне періодичне видання й забезпечити його життєдіяльність спонукає видавничий колектив застосовувати певні комунікативні стратегії, спрямовані на завоювання свого читача та вплив на його світоглядні орієнтири. Адже, як стверджує О. Іссерс: «Остаточною метою будь-якої мовленнєвої стратегії є корекція світу адресата. Послідовністю речень, реакцій і контрпропозицій комуніканти залучають до розмови свої власні інтерпретації (проблем, тем, подій, образів тощо), бажаючи зробити їх спільними й у такий спосіб досягнути реалізації свого задуму» [273, с. 109]. Серед типів комунікативних стратегій здебільшого виокремлюються: семантичні, або когнітивні (вмовляння, дискредитація, підпорядкування), прагматичні (побудова іміджу, формування емоційного настрою), діалогові (контроль над темою, контроль над ініціативою), риторичні (приваблення уваги, драматизація) [Там само, с. 108, с. 141–205].

Для з'ясування особливостей комунікативних стратегій сучасних літературних журналів ми обрали тематично близькі номери видань «Київська Русь» і «ШО», відповідно «ОкУпація» (2007) [305] і «Вторжение. Когда чужие побеждают своих» (2012) [670]. Модель цих видань різна: «Київська Русь»

позиціонує себе як літературний журнал, «ШО» самовизначається на офіційному сайті як «унікальний журнал культурного опору». Проте значний сегмент журналу «ШО» містить матеріали, які висвітлюють різноманітні події літературного життя (інтерв'ю з письменниками і критиками, огляд книжкових новинок, художні твори в бібліотеці журналу «ШОиздат» тощо) і займають майже половину його обсягу. Журнал виконує роль, як зауважує його головний редактор О. Кабанов, «незанудного і авторитетного гіда українською, російською та європейською культурою» [287]. Окрім того, обидва журнали засновані приблизно в один час, з різницею в один рік, і прагнуть по-новому висвітлювати мистецький процес. У типології метафоричних моделей вони позначені як літопис і колаж відповідно. Журнали демонструють прагматичний тип комунікації з читачем на рівні концепції, візуального образу видання та наповнення змісту.

Номер журналу «Київська Русь» з назвою «ОкУпація» розпочинається словами Н. Дейвіса про «найвитонченішу іронію», яку він помітив у тому, що найпрестижніша світова премія А. Нобеля з п'яти галузей, зокрема й миру, виплачується за рахунок прибутків від виготовлення зброї. Здавалося б, що відповідно до назви числа й обраного епіграфа має розкриватися тема окупації в прямому значенні цього слова, що означає тимчасове захоплення частини або всієї території однієї держави збройними силами іншої держави. Однак у передмові журналу Д. Стус об'єднує темою окупації частину матеріалів номера, а саме: вірші Б. Олійника, фрагмент з роману-апокрифу про Ісуса Христа Н. Шейко-Медведевої та цикл матеріалів, присвячених Тарасові Шевченку, бо «у той чи інший спосіб життя під окупацією (точніше, всупереч окупації) є непроговореним мотивом усіх цих творів» [305, с. 6]. Проте головний редактор наголошує, що йдеться передовсім про окупацію не території, а свідомості, яка відбувається в разі прийняття позиції малоросійства, що полягає в нехтуванні якоюсь частиною населення національною гідністю заради комфортного існування [Там само, с. 6]. Ставлення редакції до малоросійства виражено підкреслено прямо за допомогою вислову Лесі Українки: «Малоросійство — це не

політика і навіть не тактика, лише завжди апріорна й тотальна капітуляція» [Там само, с. 5]. Тому матеріали номера скомпоновано так, щоб шлях «від єгипетського ситого горщика до самотворення, від стада — до народу, від малоросійства — до українськості» [Там само, с. 6] став актуальним та емоційно близьким для читача, тобто реалізуються прагматична та риторична, за О. Іссерс, комунікативні стратегії.

Центром емоційного наснаження стає поетичний цикл Б. Олійника «З окупаційного зошита», у якому тема окупації духу, з одного боку, загострена до прямої навіть не громадянської лірики, а публіцистики, а з іншого — позбавлена однозначності й злободенності (що характерні для публіцистичних творів) внаслідок образів природи, філософських, інтимних мотивів та біблійних алюзій.

Сюжетну лінію поетичного циклу, яку утворюють картини минувшини й сучасності України, поет обрамлює алегоричними етюдами. Бінарні опозиції «влада — підпорядкування», «свобода слова — мовчання», «воля — рабство» тощо, які виражають сутність окупації, зображено за допомогою алегоричних образів, що вбирають візії в координати поза конкретним часом і простором. Початком циклу стає символічне вбивство дня ніччю: «День було вбито прицільно. / Найнята в кілери ніч / Кинула професійно / З місяця гнучий ніж» [Там само, с. 34]. Однак свідки — шуліка, дятел, «навіть сорока», а тим більше заєць — бояться говорити. Зрештою на гучне обурення ранку, якого призначили слідчим, відповідає вуж, що, як відомо, народився повзати, а не літати: «Вуж з-під старої акації: / — Тс-с, — прошипів. — Окупація» [Там само]. Семантичне поле образу вужа багатозначне, але в цьому контексті ми акцентуємо семи страху й підкорення. Так, звична, щоденна зміна дня і ночі у вірші стає алегорією злочину, який губиться в повсякденності, збайдужінні.

Алегорична картина конкретизується історичними подіями з реальними часопросторовими вимірами: Берестечко, Друга світова війна, Чорнобиль, 90-ті роки, Майдан 2004-го тощо. Поет послідовно доводить тезу: вільна людина не боїться обстоювати власну гідність, а раб — підкоряється й мовчить.

Масштабності художньому образу надає біблійний контекст: «...нам замкнули наглухо вуста / Нащадки тих, котрі носили цвяхи / Нещадним розпинателям Христа» [Там само, с. 44]. Якщо ж не бере слова народ, то вищий закон велить поету піднімати голос:

Всевишній, що в долонях світ трима,
Простить і боягузові, дарма,
Що перед окупантом горбив спину.
Лише вівіки прощення нема —
Поету, що мовчить у злу годину,
Коли народ вбивають крадькома [Там само, с. 36].

Ліричному героєві болить і горе самотньої матері, у якої вкрали обеліск з могили загиблого сина (бо з бронзи), і розбрат «патріотів» («Ну вже й гризуться, сховавши ножі поза спини! / Ну вже і пнуться, хто більше любив Україну!»). Поет розмежовує покоління малоросів, які звикли стояти в «холопській позі» «під чужим чоботом» і лити «по запорожцях сльози», від українців, які можуть «вдарити по-козацьки». Тому він радіє, коли бачить людей з почуттям власної гідності. Такими для нього є жінки, що йдуть на ринок. І хоча вони не можуть вберегтися від ошуканства «торгашів» і суєти буденщини, їм є чим пишатися — вони ж бо «месників грядущих народили».

Тема материнства вводить читача в сакральний світ, де триває Велика Священна війна між Добром і Злом. Серед її учасників є символічні персонажі, як Останній Воїн Великої Священної війни, і є реальні герої, як шестеро «спопелілих за всіх у четвертім» блоці Чорнобильської АЕС. Уособленням постійного Двобою є терези, на шальках яких змагаються «зиск і всі багатства світу» і «Новий Завіт». Здавалося б, автор має подати трагічну візію цього поединку (так спонукає думати критична насиченість циклу), проте він сам вірить у рівновагу світобудови й переконує в цьому читача:

І до Страшного суду сила вража
Не змінить лад без Божого перста.

Бо навіть цвях з Христового хреста

Все золото мамони переважає [Там само, с. 51].

Закінчується цикл тихою мелодією ліричного «Триптиха», присвяченого драмі жінки й чоловіка, які підкорилися необхідності жити в нелюбові, приймаючи визначеність долі. Сумні інтимні думки відтіняють гучні громадянські акорди попередніх віршів, проте останні рядки звучать як вирок не лише для двох, що «в журі не сплять»: «Б'ються крильми щоночі / В клітці своєї судьби, / Вітер в куцах регоче: / — Мучтесь, коли — раби!» [Там само, с. 57].

Поетичний цикл, який окреслює основні вектори розвитку теми, потребує певного способу подання, що може вплинути на розширення інформативності тексту і його рецепцію. Б. Дубін, який трактує літературу як медійний продукт, визначає в літературному повідомленні дві ознаки, які, перебуваючи в певній протидії між собою, здатні впливати на творення нового інформаційного змісту: «З одного боку, передати значення, а з іншого — вказати чи утворити самі умови, які надають змогу творення цього значення, окреслити певну спільноту, через залучення до якої ми стаємо не лише споживачами цього значення, а й, у якійсь мірі, і його творцями» [221, с. 263]. Простежимо, які умови створює журнальний простір для творення нового повідомлення внаслідок прочитання циклу «З окупаційного зошита» в контексті інших матеріалів номера.

Серед таких умов, на нашу думку, варто назвати розміщення циклу після збалансованої добірки матеріалів, присвячених Тарасові Шевченку, а також публікацію довідково-критичних та ілюстративних матеріалів. Цикл проілюстровано репродукціями живописних та графічних робіт Тараса Шевченка («Тополя», 1843–1847; «У Василівці», 1845 та ін.), що розширює поле асоціацій. Інформація в редакційній передмові про те, що саме цей цикл дав назву номеру, привертає до нього увагу читача. Довідкові відомості подано так, щоб викликати в читача довіру до почуттів, висловлених у поезії. У біографічній довідці підкреслено не так творчо-поетичну лінію в житті Б. Олійника, як громадянську: відвідання зон національних конфліктів колишнього Радянського Союзу,

перебування в Чорнобилі, Сербії... Після кожної поїздки осмислення ситуації в книжках, есеях, статтях, чітка позиція щодо голодомору. Вступне слово Б. Олійника «Право вибору» перед циклом має тональність відстороненої сповідальності, що створює відповідне емоційне тло для громадянського пафосу циклу «З окупаційного зошита». У післяслові Д. Стуса «У клітці долі» можна побачити контroversійний приклад «готового способу реакції на текст» (І. Каспе), оскільки в ньому є рецепція поезії Б. Олійника, і водночас застереження від поверхового сприйняття тексту, що керується «масмедійними наліпочками: свій — чужий, добрий — злий, правдоборець — зрадник» [305, с. 58]. Редактор не «лобовою» правдою, а стилістикою та селекцією фактів спонукає читача керуватися не короткою пам'яттю, яка охоплює сьогодні й учора, а «тривалішою історичною пам'яттю», що органічно вписується в концепцію журналу.

Розділяючи загалом роздуми Д. Стуса про поетичний цикл «З окупаційного зошита», дозволимо собі не погодитися із заключною тезою післяслова: «Після кількох десятиліть активної політичної діяльності Борис Ілліч саме нині загострено відчуває всю загроженість природної традиційності села, степу, ґрунту... І піднімає слово на її захист. Він розуміє, що з клітки долі не вирватись, що урбаністична традиція перемогла, але... але хтозна, чи залишимося ми собою на цвинтарях українських сіл» [Там само, с. 60]. Нам видається, що в пропонованому циклі йдеться не так про сільську й урбаністичну культуру, як про «клітку долі» для нації. Саме із загрози для існування нації виникає крик-звертання до дітей «вдарити по-козацьки» чи безсилий гнів перед «торгашами», які заради вигоди торгують не лише українським чорноземом, але й міськими площами. Образ раба, яким завершується запропонована добірка поезій, у цьому плані отримує багатозначне асоціативне розширення в текстах Н. Шейко-Медведевої (інтерв'ю, розділ з роману «Ніч остання» — «Мотузка від Господа»).

В інтерв'ю, яке взяла в письменниці Т. Щербаченко, хотілося б акцентувати думку, що корелює з поетичним циклом Олійника і з нашим сьогоденням: Н. Шейко-Медведева зізнається, що їй не вистачає українськості — «не в сенсі

шароварства»: «...зараз вишиванка стає модою, атрибутом, візитною карткою, показухою. Ось, мовляв, моя вишивана шкура, а в самого під нею душа такого злодюги» [Там само, с. 68]. У розділі з роману «Мотузка від Господа» пропонується модерне трактування образу Іуди, який в українському національному контексті традиційно сприймається як символ зради. Окрім того, зображене в романі колоніальне гноблення Ізраїлю Римом асоціюється з колоніальним минулим України.

У журналі «ШО» тема номера «Вторгнення» (мовою оригіналу — «вторжение») вирішена по-іншому. Підзаголовок «Коли чужі перемагають своїх» асоціюється не тільки із семантикою нападу, а й з кінематографічним дискурсом, зокрема серією фільмів жахів «Чужий». Таку інтерпретацію спрямовує колаж з образів космічних чужинців на обкладинці журналу. Водночас у вербальному дискурсі тема осмислюється в широкому культурологічному контексті. У травестійно-пародійному тексті «Превентивна навала» («Превентивное нашествие»), що розпочинає номер, є думка, яка висловлена прямо й корелює з концепцією видання (пригадаємо — «журнал культурного спротиву»): «Перед вторгненням необхідно вдарити по тому, що робить людину людиною — по її культурі» [670, с. 8]. Матеріали в номері дібрано так, щоб відчувалася агресія «чужих» і спротив «своїх». Тому не дивно, що центром номера є два інтерв'ю, контroversійність яких зацентована на титулі — «Дмитрий Табачник vs Олександр Бойченко». Портрети інтерв'ююваних створено не тільки їхніми відповідями на запитання, а й світлинами, малюнками, вибором мови спілкування. Д. Табачник говорить російською й зізнається, що має мрію написати книжку «Расцвет Руси». Русь він розуміє як аббревіатуру «Российско-украинское содружество» [Там само, с. 70]. О. Бойченко спілкується українською мовою, вважає політичні проблеми в Україні визначальними і в економіці, і в культурі. Літературний процес розглядає в нових соціокультурних координатах: письменники більше не є «духовними провідниками нації», тому критики більше

не є аналітичними посередниками між письменниками й читачами [Там само, с. 75].

Висновки до третього розділу

У розділі на матеріалі журналів «Арка», «Дніпро», «Всесвіт», «Київ», «Київська Русь», «Кур'єр Кривбасу», «Потяг 76», «Сучасність», «Четвер», «ШО» визначено основні параметри теоретичної моделі сучасного українського літературного журналу: локальні й темпоральні координати, жанрова парадигма, образи колективного автора й читача — й досліджено особливості їхнього функціонування.

Функціонування основних локальних і темпоральних ознак журналу характеризується за допомогою таких понять, як топос села, топос міста, образ покоління, проблема провінціалізму, образ Іншого.

Топос села в проаналізованих творах розглядається в контексті опису місця благоденства, опозиції *locus amoenus* та *locus horridus*, концепції світового дерева як моделі світобудови. Встановлено, що семантичні коди топосів села та споріднених локусів (хати, саду, цвинтаря, дороги, стежки) і рослинної символіки (образи лісу, саду, квітів та городини) містять зв'язок із філософською, аксіологічною та морально-етичною проблематикою ансамблю текстів журналу. Семантика топосу села як складника тексту розгортається в міфологічному, символічному, реалістичному, психологічному та інших пластах. Функції топосу села в структурі журнального наративу полягають в гармонізації / дисгармонізації художнього простору, його поділі на свій / чужий. Топос села в аналізованому ансамблі текстів тісно пов'язаний із топосом міста.

Топос міста у літературно-художніх виданнях сприймається як конструкт, який формується з різних творів мистецтва в межах періодичного видання. Важливі елементи топосу міста — традиційні топоніми та іконічні образи, можливий варіант прочитання яких можна зробити на основі семіотичного

підходу. Певні координати міського тексту в періодичних часописах задаються часом видання та просторовою локалізацією. Доведено, що засобами моделювання топіки в журналах є вербальні й візуальні тексти. Візуальним образам належить важлива роль в моделюванні часу і простору, вони виступають змістовою, структурною і соціально-культурною ознакою журнального тексту, впливають на комунікативну стратегію журналу.

Продemonстровано, що в теоретичній моделі літературного журналу вербальний код художнього дискурсу реалізується у взаємозв'язках з іншими його кодами — візуальним, музичним, архітектурним, а також шляхом діалогу з літературно-критичними й публіцистичними текстами нехудожнього дискурсу. Відзначено, що просторові координати є елементами культурних площин, у яких топіка інтегрується в інші системи, зокрема образ покоління, дискурс провінціалізму чи образ Іншого.

На рецепцію образу покоління в журнальному наративі впливають соціокультурні ознаки доби, концепція видання та зусилля «колективного автора» ансамблю текстів.

У дискурсі провінціалізму на матеріалі журналів «Арка» і «Кур'єр Кривбасу» актуалізуються різні аспекти проблеми діалогу — культур, поколінь, центру і периферії, автора і читача, що демонструє в моделі сучасного українського літературного журналу активізацію індивідуальної творчої свідомості й пошук нових жанрово-стильових платформ для комунікації. Прирощення семантики дискурсу провінціалізму відбувається внаслідок взаємодії різних рівнів моделі літературного журналу та їхніх складників, зокрема паратекстуального комплексу (назва журналу, епіграф до тематичного номера, слово редактора тощо).

Особливості образу Іншого в журнальному контексті проаналізовано на матеріалі повісті «Валтасар», «Щоденника» і карикатур С. Мрожека, дорожніх нарисів К. Ахеян, А. Бобковського, Л. Донскіса, А. Дьобліна, Д. Мурадяна, Л. Таран, надрукованих у журналах «Всесвіт», «Кур'єр Кривбасу», «Потяг 76» та

«Четвер». Образ Іншого репрезентує авторську картину світу й висвітлює концептуальні засади журнальних видань.

Жанрові трансформації в просторі сучасного журналу зумовлені передовсім ринковими економічними умовами та тиском медій, що спонукало літературні журнали до пошуку нових засобів презентування літературного процесу, урізноманітнення форм комунікації з читачем та залучення до читацької спільноти нових соціальних груп читачів, зокрема, й масової літератури. Тому на сторінках поважних літературних видань з'являються раніше їм невластиві жанри масової літератури, зокрема, детектив, комікс тощо.

Текстові й жанрові ознаки літературного журналу увиразнюються в матеріалах моножурналів («Мій часопис» («Мой временник») Б. Ейхенбаума, «Журнал одного автора» С. Караванського, «Морена» Є. Барана). У моножурналах простежується ігрове поєднання тематичних рубрик та літературних жанрів. З-поміж ігрових прийомів у текстових конструктах визначено поєднання реальності й літературності, вільне трактування норми й відхилення від неї, мовні ігри, інтермедіальні елементи тощо. Інтермедіальні елементи, мовні ігри та експерименти з формою в тексті журналу мають значний комунікативний та естетичний потенціал.

Концепція сучасного літературного (культурологічного) журналу передбачає розбудову різноманітних форм спілкування з читачем. Дослідження комунікації літературного журналу з читачами в парадигмі теорії комунікативних стратегій О. Іссерс надає змогу стверджувати, що переважають семантичні та прагматичні стратегії. Залежно від тематики номера можуть залучатися діалогічні та риторичні стратегії. Інформативність, естетичний та емоційний вплив окремих текстів значно розширюється внаслідок взаємозв'язків з іншими текстами номера — різних жанрів, стилів, семіотичних систем.

Основні спостереження та висновки, викладені в Розділі 3, висвітлено в публікаціях авторки [див.: 46; 56; 63; 64; 66; 67; 69; 71; 72; 76].

РОЗДІЛ 4. ГЕОКУЛЬТУРНІ ТРАНСГРЕСІЇ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ: ТЕКСТИ І КОДИ

4.1. Український текст у вітчизняній і зарубіжній журнальній рецепції: постколоніальні коди

Важливим складником українського тексту в літературних журналах є корпус матеріалів, що об'єднується назвою шевченківський текст. Поняття «шевченківський текст» літературознавці зазвичай застосовують для позначення сукупного сприйняття творів Тараса Шевченка [163]. Водночас трапляється використання терміна також для називання праць про життя і творчість Кобзаря (Ю. Барабаш, О. Боронь), коли здебільшого йдеться про різні публікації, об'єднані спільною темою. Вважаємо можливим використати термін «шевченківський текст» для позначення художніх і нехудожніх творів про Тараса Шевченка в літературних журналах. Журнальне поле надає змогу розглядати окремі твори в контексті концепції видання й сприймати масив текстів журналу як специфічну єдність (ансамбль). Саме так О. Омельчук оцінює матеріали «Літературно-наукового вісника» [449], О. Млечко — «Современных записок» [410], Т. Фрік — пушкінського «Современника» [625] та ін.

У шевченківському тексті сфокусовано основні виклики минувшини й сучасності українського соціокультурного буття, які можливо дослідити за допомогою поняття «слід» (trace) у тлумаченні Ж. Деррида. Як стверджують Д. Ваянкур і Ен-М. Пікард, Ж. Деррида обмірковував за його допомогою важливі філософські проблеми, зокрема пояснював темпоральну складність, присутню в кожному написі. В аспекті постмодернізму «слід мислиться як радикалізований знак: позначка події та пам'яті, що видозмінює цю подію в “архів”, тобто кордон самої репрезентації, її рухливу межу. Слід показує працю часу, надаючи локус, який заново визначає запитання зразка “хто” і “що”, перетворюючи їх на запитання, які починаються зі слова “де”». Такий підхід надає змогу розглянути

«шевченківський текст» як «слід складної алтерності, водночас відсутньої і присутньої, вписаної і такої, що перебуває в процесі вписування» [226, с. 390–391].

Шевченкознавчі публікації в періодиці як цілісний текст не були предметом спеціального вивчення, проте вивчалися в межах досліджень ширшої проблематики¹⁰⁹ або аналізувалися на рівні статей¹¹⁰. Журнальні матеріали в цьому аспекті досліджували О. Астаф'єв, О. Боронь, І. Павлюк, О. Полумисна, Т. Роспопа, Н. Сидоренко та ін. Зокрема, О. Полумисна в дисертації «Журнал “Украинская жизнь”¹¹¹ і літературний процес початку ХХ століття» робить огляд літературно-критичних і публіцистичних матеріалів, присвячених Т. Шевченку. Дослідниця пише, що постать Т. Шевченка на сторінках журналу висвітлювалася в кількох аспектах: як художника, поета та національного пророка. О. Полумисна систематизує надруковані в журналі «Украинская жизнь» статті за тематичним принципом: історико-біографічні, літературні, інформаційні та національно-патріотичного змісту. Вона схвально відгукується про інформаційні матеріали щодо сторічного ювілею поета в 1914 р., які надають змогу детально відтворити перебіг урочистостей. О. Полумисна цілком обґрунтовано особливо цінними вважає огляди Л. Бурчака («Отклики русской печати (В связи с юбилеем

¹⁰⁹ Боронь О. Спадщина Кобзаря Дармограя: джерела, типологія та інтертекст Шевченкових повістей. Київ : Критика, 2017. 488 с.; Комишанченко М.П. З історії українського шевченкознавства: творчість Т.Г. Шевченка в оцінці дожовтневого літературознавства. Київ : Вид-во Київського ун-ту, 1972. 389 с.; Полумисна О.О. Журнал «Украинская жизнь» і літературний процес початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / О.О. Полумисна; Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. Х., 2009. 19 с. та ін.

¹¹⁰ Астаф'єв О. Рецепція творчості Тараса Шевченка на сторінках журналу «Biuletyn Polsko-Ukrainski». *Слово і час*. 2011. № 1. С. 41–51; Боронь О. Альбом офортів Т. Шевченка «Мальовнича Україна» у відгуках російської преси 1844 року. *Слово і час*. 2013. № 6. С. 19–27; Боронь О. Російська критика 1840-х років про поему Т. Шевченка «Тризна». *Шевченкознавчі студії*. 2011. Вип. 14. С. 264–271. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs_2011_14_33; Роспопа Т. Шевченківський дискурс в журналі «Червоний шлях». *Волинська філологічна: текст і контекст*. 2014. № 18. С. 147–157 та ін.

¹¹¹ «Украинская жизнь» — щомісячний російськомовний науково-літературний і суспільно-політичний журнал, що видавався в Москві в 1912–1917 рр. (видавець Я. Шереметинський, редактори — С. Петлюра та О. Саліковський).

Шевченка)», «Столетие со дня рождения Шевченка в откликах украинской и русской печати»), у яких проаналізовано й систематизовано найпомітніші публікації на цю тему в російській періодиці [491, с. 8].

Публікації «Літературно-наукового вісника» (1898–1939), присвячені життю й творчості Тараса Шевченка, розглядає Н. Сидоренко в ґрунтовній статті «Феномен Шевченка» [551, с. 174–180]. В огляді домінує персоналізаційний і жанрово-тематичний принцип. Основну увагу приділено матеріалам І. Франка, С. Єфремова, Д. Донцова та М. Грушевського. Шевченкознавчі публікації І. Франка групуються за такими напрямками: типологічні зв'язки з творами Шевченка у творчості Лесі Українки, Марка Вовчка; використання творів Кобзаря для визначення особливостей творчого процесу в трактаті «Із секретів поетичної творчості»; характеристика перекладів Шевченкових творів; рецепція постаті Шевченка в літературно-критичних матеріалах.

Інша велика група шевченкознавчих публікацій численних відомих і нині маловідомих авторів у статті Н. Сидоренко структурується довкола жанрової домінанти. Охоплюються праці, присвячені життєпису Кобзаря, зокрема й історико-літературні дослідження, у яких здійснюється реконструкція прижиттєвого оточення; оприлюднення раніше неопублікованих листів, новознайдених або неопублікованих варіантів його художніх творів; огляд хроніки подій, пов'язаних із народним поетом (конкурс на проєкт пам'ятника Шевченкові, відкриття читалень, утворення товариств тощо); статті на пошанування поета в колі європейських народів; ювілейні публікації; огляд художніх творів про Шевченка; визначення провідних тез літературно-критичних публікацій про творчість Шевченка; огляд рецензій тощо. Окремо згадано кілька мистецтвознавчих матеріалів авторства І. Труша («Шевченкові офорти», 1905), К. Широцького (про картину «Русалки», 1914), О. Новицького («Шевченко як маляр», 1911), проте текстуального чи контекстуального аналізу названих статей немає. У цілому шевченкознавчий дискурс оцінюється виразно публіцистично, що визначається логікою дослідження з історії журналістики: «Незалежно від

жанрової форми чи мовностилістичного виконання, авторських світоглядних орієнтирів чи ідеологічних засад, публікації про Т. Шевченка завжди мали патріотичне звучання, впродовж століть не втрачали націотворчих настанов. Феномен Шевченка зберігає об'єднуючі, соборні акценти, в основі яких — правда і братолюб'є» [Там само, с. 180].

Розгляду шевченкіани в пресі Волині, Полісся, Холмщини, Підляшшя 1917–2000 рр. присвячена детальна стаття Ігоря Павлюка [467]. У ній охоплено значний часовий період, велику кількість періодичних видань, що надає змогу авторові переконливо простежити домінування тих чи тих тенденцій у масиві шевченкознавчих публікацій. Автор диференціює матеріали, пов'язані з іменем Тараса Шевченка, на три групи: творчість Тараса Шевченка, життєпис поета та ювілейні публікації [Там само, с. 39]. Така узагальнена класифікація доречна, коли йдеться про вивчення різних за профілем видань. Якщо ж зосередитися на виданнях одного профілю, як-от літературних чи літературно-художніх часописів, то в ній має відбитися їхня специфіка й динаміка висвітлення проблеми. Формулюючи завдання — дослідити особливості шевченківського тексту в літературних журналах України впродовж майже трьох десятиліть (1989–2015), плануємо простежити домінантні тенденції на рубіжних хронологічних етапах, а саме: 1989–1993 та 2004–2015 рр. Визначені періоди мають виразні літературні ознаки, що відбилося в тематиці й жанрових пріоритетах часописів, а також у рефлексії важливих суспільно-політичних подій. Період 1989–1993 рр. приваблює увагу виразною тенденцією звільнення періодики від ідеологічної скутості, оновленням тематики та розширенням стилістичної палітри, що має виявитися і в принципах творення шевченківського тексту в літературних журналах.

У процесі дослідження вивчено матеріали часописів «Сучасність», «Київ», «Вітчизна», «Всесвіт», частково тижневика «Україна», «Київська Русь» тощо. Численний масив різножанрових творів розглядаємо як цілісний текст. Публікації групуємо за традиційними для літературних часописів дискурсами, як-от: художній (поезія, проза, образотворче мистецтво) та нехудожній

(публіцистичний, літературно-критичний та мистецтвознавчий). Дискурсивний підхід дає змогу дослідити журнальний текст у комунікативно-рецептивному аспекті та розглянути його як систему систем.

Під час визначення домінантних тенденцій журнального «шевченківського тексту» враховано судження про моделі шевченкознавства Г. Грабовича, С. Павличко, М. Павлишина та ін. Зокрема, Г. Грабович пише про різні рецептивні вектори й необхідність поєднання в студіях «наукового і громадського» чи «інтелектуального і ритуального», чи «світів структури й ідеальної спільності». Він наголошує, що Шевченко як кожна велика постать і як складний культурний текст має різні грані рецепції, тому його сприйняття має бути «кардинально багатозначним» [179, с. 176–179]. С. Павличко в 1990 р. писала, що ситуація «боротьби за Шевченка», яка була притаманна радянському шевченкознавству, триває, і в науці присутня «стара догматична, суспільно й політично обумовлена модель, основні положення якої сформувалися в 1930-х роках» [462, с. 454]. Нині можна говорити про співіснування різних моделей шевченкознавства, проте в період 1989–1993 рр. йшлося передовсім про оновлення методологічних підходів до осмислення постаті й творчості Т. Шевченка. Ця проблема наприкінці 80-х — початку 90-х років ХХ ст. постає дуже гостро й неодноразово порушується на спеціальних наукових та науково-практичних конференціях та в періодиці. Показовою в цьому плані є публікація перекладу статті чеського вченого В. Жідліцького «Шевченкові парадокси» в березневому номері за 1990-й р. журналу «Всесвіт». Першодрук статті відбувся як передмова до збірки творів Т. Шевченка «Білі хмари, чорні тучі» в Празі 1977 р. Перекладач В. Житник у вступному слові зазначає, що В. Жідліцький «приходить до оригінальних висновків, які не зовсім вкладаються в прокрустове ложе традиційного шевченкознавства» [241, с. 143]. У цій тезі відчувається й критичне сприйняття попередніх розвідок, і потреба у впровадженні нових критеріїв оцінки творчості Шевченка. Однак в аргументації судження йдеться не про відмову від радянського стереотипу «Шевченко — поет-революціонер», а про його суміщення

з моделлю генія. Відбувається часткове наповнення цієї моделі революційним духом, Шевченко бачиться «не лише як поет-революціонер свого часу, але як геній, чий революційний дух і художній потенціал сягає далеко в майбутнє» [Там само]. Фактично в журнальному шевченківському тексті 90-х років ХХ ст. відбулися спроби прочитати Шевченка на основі методологічного плюралізму, проте стилістична тональність публікацій часто позначена слідами прагнення монополізувати рецепцію.

Інша важлива ознака журнальних матеріалів цього періоду полягає в поширенні в українському культурному просторі ідей, що прозвучали в Канаді, Польщі, Чехії десятиліттями раніше. З одного боку, це сприймається як парадокс [Там само], а з іншого — як «теоретична неспроможність» науки й криза українського шевченкознавства [462, с. 454]. Водночас не можна не зауважити, що в журналах цього періоду шевченківський текст формується художніми й нехудожніми матеріалами різноманітної тематики, більше подається візуальної інформації та аналітичних розвідок, у яких досліджується значення образотворчого доробку Шевченка, друкуються твори, виконані в різних мистецьких техніках. Проаналізуємо в цьому плані публікації про Т. Шевченка журналу «Сучасність», який у 1989 р. присвячує темі творчості Тараса Шевченка два номери — третій і п'ятий. У третьому числі це частина матеріалів, а п'ятий — цілком «шевченківський». Сам розподіл матеріалів між номерами є знаковим, бо за радянських часів травневі урочистості намагалися тримати в тіні з ідеологічних міркувань, пов'язуючи ушанування дня перепоховання праху українського поета з націоналістичними ідеями.

Обидва журнали на обкладинці мають візуальний акцент — портрети українського поета. Проте з березневого примірника на нас дивиться Шевченко після заслання, з вусами, а з травневого — молодий (репродукція гравюри з автопортрета 1840–1841 рр.). На обкладинці за березень подано назви основних матеріалів номера: «П. Карманський: Кільця рожі; М. Павлишин: Тарас Шевченко і його доба у творчості Валерія Шевчука; В. Барладяну: Зорова інтерпретація

“Тайдамаків”; О. Воронин: Царгород і Православна Церква на Україні після Переяславської угоди; Б. Чайківський: “Земля — селянам” — орендна система в дії». Вони розподіляють увагу читача між публікаціями на різні теми, не лише шевченківські. Коли звернемося до змісту числа, то побачимо, що шевченкознавчі матеріали «розсипані» в різних рубриках і цілком заповнюють тільки «Мистецтво». Можна висловити здогад, що журнал хоче наголосити на значенні творчого спадку Шевченка і його відлунні в мистецтві, а соціополітичні кліше якщо не заперечити, то вивести на маргінеси рецепції. Певним аргументом для такої думки може бути публікація на перших сторінках номера вірша В. Барки «Океан: поет» з неопублікованого третього тому: у ньому рух океану — напливи хвиль, «пінний розкип», «рисунок блакитної тайни» — сприймається як строфи поезії океану. Власне, метафора «океан» цілком прийнятна і для ідеального, символічного поета, і для творчості Шевченка: натяк в поезії є («строї строфічні <...> кобзарно звучать»).

Інший аргумент вбачаємо в публікації вступної частини роману П. Карманського «Кільця рожі» та в статті Л. Рудницького з промовистою назвою «Поет, політик, патріот». Роман відноситься до жанру *Künstlerroman*, а його творець атестується як «перш усього поет, автор численних ліричних віршів, пронизаних меланхолією, песимізмом і Weltschmerz-ом» [585, с. 9]. Власне іменний (шевченківський) текст в цьому числі «Сучасності» розпочинається статтею М. Павлишина «Тарас Шевченко і його доба у творчості Валерія Шевчука», що прикметна, з-поміж іншого, застосуванням методології рецептивної естетики та визначеними моделями інтерпретації минулого України. Зображення Тараса Шевченка та його доби літературознавець аналізує за допомогою «рамки горизонту сподівань» [464, с. 28]. У творах В. Шевчука М. Павлишин визначає дві моделі інтерпретації минулого: в оповіданнях «Чарівник» і «Постріл» та в романі «Три листки за вікном». У першому випадку йдеться про культурно-політичний контекст ранніх 80-х років, конкретніше — про протиставлення різновидів мистецької творчості, а саме: природної,

геніальної та надуманої, штучної (там само); у другому — про оригінальне зображення доби Шевченка, яке суперечить звичному горизонту сподівань. Об'єктом критичного зображення є не соціальне гноблення кріпаків поміщиками, а імперія як структура та її «територіально-адміністративна абсурдність централізації всіх вертикальних ліній авторитету» [Там само, с. 32]. Проте літературознавець не обмежується цим узагальненням. Соціально-критичний вектор він спрямовує до історіофілософського: «чим повніше включення людини в раціональність, що її визначає держава, тим більш обмежені її можливості розвивати автономне життя духу» [Там само, с. 33]. Застосовуючи філософські поняття «діалектика просвітництва» (процес перетворення позитивної модернізації, раціоналізації на протилежність і карикатуру на самих себе) і «есхатологія просвітництва», М. Павлишин висловлює песимістичний силогізм, який у рік публікації статті, можливо, мав менше підстав, аніж нині, майже три десятки років потому: «якщо імперія доби Шевченка — пекло, а пекло — вічне, тоді імперія приречена продовжуватися без змін, во віки і віки» [Там само, с. 34].

У статтях І. Чирка «І за великим муром (Тарас Шевченко і Китай)» [585, с. 36–39] та «Шевченко в Японії» Кадзуо Накаї [Там само, с. 40–47] повідомляється про поширення творів Тараса Шевченка на Сході. Обидва матеріали мають переважно інформаційний характер, проте вони зацікавлюють окресленням незвичного ареалу поширення творів Шевченка, а також тим, що популяризація творів українського поета відбувається завдяки зусиллям представників корінного населення, а не вихідців з України. Інформація І. Чирка про китайські моделі сприйняття творчості Кобзаря в річницю сотих роковин з дня його смерті надає підстави для судження, що вони подібні до радянських: про це свідчать назви статей у періодиці («Великий поет, незламний борець» чи «Співець народних повстань»). Проте вважаємо позитивним, що в статті І. Чирка відстежено не тільки літературні, а й інші вектори рецепції постаті Т. Шевченка, зокрема повідомляється про великий успіх серед китайських глядачів художнього фільму кіностудії імені О. Довженка «Тарас Шевченко», унаслідок чого сценарій

кінофільму було перекладено китайською мовою та видано масовим тиражем. До статті Кадзуо Накаї¹¹² додано бібліографію з 53 позицій, що містить відомості про японські художні переклади творів Шевченка (14 видань), наукові статті (16), критику, есеї, подорожні нотатки (18) та радянські видання про шевченкознавство в Японії (5 джерел) за кілька десятиріч років.

Інтермедіальний аспект шевченківського тексту виявляється в розвідці В. Барладяну «Зорова інтерпретація “Тайдамаків”», у якій досліджується «еволюція зорового відтворення та тлумачення поетичного світу “Кобзаря”» [585, с. 48]. Матеріал щедро проілюстровано репродукціями творів О. Сластьона, С. Караффи-Корбут, В. Касіяна та В. Седяра. Автор статті трактує ілюстрації як

¹¹² З цим матеріалом корелює публікація перекладу статті Тейске Сібуя «Моя зустріч з Шевченком» у журналі «Всесвіт» (1989, № 3). Про спогади японського поета є згадка в статті Кадзуо Накаї [585, с. 43]. Водночас у журналі «Сучасність» прізвище японського поета транскрибується «Тейске Шібуя» [Там само, с. 40], але інших розбіжностей немає. «Всесвіт» як журнал перекладної літератури подає кілька текстів, що створюють ансамбль на тему «Шевченко в зарубіжних країнах». Він доповнюється світлинами із зображенням пам'ятників Т. Шевченку в різних містах світу — Вашингтоні, Буенос-Айресі, Арроу-парку (штат Нью-Йорк), Шалетт-сюр-Люен, Римі, Палермо та Вінніпегу; а також повідомленням про новий переклад «Заповіту», опублікований у мальтійському журналі «Versi» (с. 132). Інтермедіальний акцент ставиться за допомогою публікації сканованої сторінки з мальтійського журналу, на якій створено композицію із «Заповіту» українською мовою, його перекладу, портрета Шевченка та його автографа. «Сучасність» як часопис, зосереджений на українських проблемах, створює текстовий ансамбль іншого звучання. У ньому прочитується полемічне сприйняття тексту «Всесвіту». У статті «До питання величчя Шевченка: самозображення поета» Г. Грабович зіставляє наукову й громадсько-культову рецепцію, зокрема, читаємо: «...усі спроби довести величчя Шевченка емпіричними і найчастіше статистичними засобами в основному тривіалізують це питання — і самого поета. Бо величчя Шевченка не вимірюється тиражами його *Кобзаря* чи кількістю мов, на які перекладено його “Заповіт”, чи переліком міст, де існує якийсь пам'ятник, сквер чи вулиця, що носять ім'я поета. Це дешева арифметика і поверхова символіка, розраховані на наївних; вони болюче нагадують цей синдром неповноцінності, пригнічуючого колективного почуття мализни, що каже нам тішитися, що “про нас згадали”. І, зрештою, тут ідеться про певний умовний спектакль, про не дуже-то й переконливі public relations, бо не на кожній з тих мов, на які перекладено “Заповіт”, насправді вивчають Шевченка, і навряд чи у тих містах, поза Україною, де є ці пам'ятники і сквери, знайдеться багато людей, що знають що-небудь про Шевченка» (правопис і виділення курсивом авторські. — Г. Б.) [179, с. 178]. Імовірно, таке зіставлення двох журнальних рецепцій є суб'єктивним, адже не тільки у «Всесвіті» вдаються до емпіричних відомостей (див.: Інфографіка). Окрім того, центром «всесвітнянської» шевченкіани цього номера вважаємо статтю П. Филиповича «Європейські письменники в Шевченковій лектурі» в рубриці «Із забутих сторінок» (с. 134–136), що репрезентує історико-літературний, а не статистичний підхід. Однак порівняння виникає навіть під впливом хронологічного чинника: обидва числа на титулі мають № 3 за 1989 р.

самостійне повідомлення. Початком зорової інтерпретації В. Барладяну називає ілюстрації Опанаса Сластьона (1885). Для автора статті одним із критеріїв адекватного візуального прочитання Шевченка є втілення в графічних роботах експресії поета. Тому, згадавши зауваження І. Репіна про відсутність експресії та азарту Шевченка в ілюстраціях Сластьона, він пише, що Шевченкову експресію зумів передати тільки В. Седляр у ілюстраціях до «Кобзаря» в 1934 р. [Там само, с. 49]. На основі аналізу відомих ілюстрацій, мистецтвознавець формулює секрет успіху художника, який забезпечується не буквальною ідентичністю текстові, а поетичною фантазією. Така фантазія притаманна й першому ілюстратору Сластьону, і малюнкам С. Караффи-Корбут. Йдеться про те, що художник, сприймаючи узагальнення поета, має створити для нього конкретне образне вираження. Аналізуючи роботи художників, В. Барладяну виявляє, чи йдуть вони за словом Шевченка, чи образно доповнюють його. Наприклад, про ілюстрацію «Голота» С. Караффи-Корбут сказано, що «свідомість і соціальна роля кожної особистості залежить не тільки від суспільного буття, а ще й від психофізичних якостей людини. Цим художниця посвідчує, що перед Коліївщиною серед селянства не було одностайності. І тому повстання заздалегідь приречене на поразку, хоча неминуче й обіцяє бути жорстоким. Інакше кажучи, ілюстрацією “Голота” художниця доповнює зміст поеми» [Там само, с. 50]. Читач має змогу пересвідчитися в аргументованості висновків критика, оглянувши вміщені репродукції на сторінках журналу. Ще одним підтвердженням цієї думки є зображення Максима Залізняка, який вихоплює з піхов шаблю. Критик зауважує, що повстанець не має в тексті «Гайдамаків» словесної паралелі, однак візуальні деталі, які знаходить художниця, органічні для художнього світу поеми: боротьбу народу з чужоземними поневолювачами підтверджують численні списи, зображені поза плечима Залізняка, а образ Кобзаря на тлі пожежі є «ніби емблемою Коліївщини і того, про що розкаже в “Гайдамаках” Шевченко. І дійсно, образ співця, що піснею славив народ і закликав до боротьби, проходить через усю поему» [Там само].

Інтермедіальний дискурс шевченківського тексту березневого номера продовжують статті В. Ревуцького «Шевченко — театральний критик» [Там само, с. 59–63] та Я. Падоха «Чому Архипенко не створив пам'ятника Шевченкові у Вашингтоні» [Там само, с. 64–73], назви яких відображають і мистецькі зацікавлення поета, і проблеми пошанування його пам'яті.

Проблемне поле номера підсилюється публікацією відкритого листа Л. Онишкевич, який вона надіслала до редакції газети «Культура і життя». Після поїздки до Канева у 1988 р. літературознавиця зауважила «більші чи менші недоліки» в пошануванні Шевченка. Вона з прикрістю помічає, що перед могилою Кобзаря немає слів поета українською мовою, «себто нема прикладу того, що зробило поета великим» [Там само, с. 127]. Слова зі щоденника із звертанням до Фультона і Ватта з пророцтвом про революційне повалення монархії належать Шевченкові, але «не тому люди з різних сторін земної кулі їдуть скласти йому поклін» [Там само]. Від себе додамо: оригінальна цитата російською мовою є промовистим знаком тієї соціально-культурної ролі, що визначалася Т. Шевченкові за радянських часів — насамперед революціонер-демократ, а вже потім поет. Тому пропозиція Л. Онишкевич про заміну в ювілейний рік існуючого тексту словами з «Кобзаря» є слушною. «Сучасність» швидко відгукується на цю пропозицію, і вже на обкладинці травневого номера, окрім назви журналу, ми не бачимо звичних анотацій, натомість зміст усіх текстів репрезентує тільки портрет молодого Шевченка та цитата з його «Подражанія 11 псалму»:

Воскресну нині! Ради їх,
Людей закованих моїх,
Убогих, нищих... Возвеличу,
Малих отих рабов німих!
Я на сторожі коло їх
Поставлю слово... [586, 1-а с. обкл.]

У цьому числі поезію Шевченка розміщено на чільних, концептуально знакових сторінках — на обкладинці й перед змістом. Читач має змогу реконструювати діалог двох «подражаній» — 11 псалму та главі 35 «Ісайї». Вони виконують роль епіграфів до ансамблю текстів журналу. Серед багатьох художніх образів мотто актуалізуємо ті, що суголосні концепції цього числа: пророча сила слова Шевченка здатна зцілити і «дебрь-пустиню неполиту», «пустиню», якою стала колонізована Україна. Відповідно журнал репрезентує постать Тараса Шевченка як пророка нації. Ключовими текстами в художньому дискурсі журналу в цьому аспекті є поезії самого Шевченка, ілюстрації І. Марчука до поеми «Неофіти» та поетична добірка «Шевченкові: 1867... 1903... 1939... 1965... 1988» з творів Ю. Федьковича, П. Куліша, Б. Лепкого, Є. Маланюка, С. Гординського, І. Калинця та ін. У нехудожньому дискурсі, зокрема літературно-критичному, образ Шевченка-пророка є наскрізним для статей О. Пріцака «Шевченко — пророк», І. Дзюби «Довіку насущний», М. Жулинського «Шевченко і сучасна духовна ситуація» та Г. Грабовича «До питання величі Шевченка: самозображення поета».

Проблема переосмислення образу Шевченка і його творчого доробку в контексті соціокультурних і громадсько-політичних викликів кінця вісімдесятих років, порушена в березневому номері, отримує метафоричне втілення в публікації низки ілюстрацій І. Марчука до поеми «Неофіти» [586, с. 9, 13, 17]. Візуальні тексти репродукцій є активними агентами взаємодії з вербальними текстами — цитатами з «Неофітів» та поетичною шевченкіаною 1867–1988 рр., внаслідок чого генерується сучасний сенс Шевченкового слова, а читач відчувається «новонаверненим» щодо цього сенсу¹¹³. Ключові образи художнього дискурсу — слово, самотність, неволя і карання, «апостол з бунтарською бородою» (І. Калинець) — отримують аналітичну номінацію в літературознавчих

¹¹³ Пряме звертання до читача найбільше, мабуть, присутнє в статті Б. Рубчака, проте так чи так рецептивний образ читача та спонукальний або ж дидактичний посил до нього присутній у всіх літературознавчих матеріалах травневого числа «Сучасності».

статтях: літературна творчість як жертвне покликання [Там само, с. 60], роль поета — нести «слово нове» й бути мучеником за нього [Там само, с. 182–183]. У просторі журнального розвороту візуальним образами хреста й ворона глибокого суму надають Шевченкові слова:

Давно вже я сиджу в неволі,
Неначе злодій взаперті,
На шлях дивлюся, та на поле,
Та на ворону на хресті
На кладовищі... [Там само, с. 9].

Однак заключна строфа поезії Ю. Федьковича вносить у цей простір контрастне емоційне спрямування:

Спом'янімо ж, пани-брата,
Святого ми нині!
Не вмерлого, а живого, —
Бо слово не гине.
Форма в форму міняється
Від віка до віка, —
Да без краю і без міри
Жив дух чоловіка [Там само, с. 9–10].

Поетична добірка цього числа промовляє до читача не тільки художніми образами, силою й чистотою емоційного переживання, а й ідеями. Скажімо, П. Куліш закликає: «Не славте кобзаря словами золотими...», йому через століття вторить І. Римарук: «Ви, хто щедро платив на відомий мотив / дань усім одноденкам, / а на кручу зіниці камінні котив, — / не кляніться Шевченком», — і складний пафос цих звертань зовсім по-іншому сприймається в контексті судження Г. Грабовича про культово-риторичне забарвлення вшанування пам'яті Шевченка. Поезія Богдана Лепкого «На Тарасовій могилі» вражає антитезою Тарасового «дужого духу» й нащадка, що прийшов на могилу поета як «знемощений, безсилий пігмей». Вірш, який створено в 1903 р., був актуальним і в

1989 р., і нині: у ньому вирує гнівна інвектива покоління, що «втерляло честь, / Позабуло месть / І приспало народне сумління» [Там само, с. 12]. Громадянський пафос Лепкого злітає на вибуховій силі Шевченкового слова: інтертекст «Заповіту» проступає майже в кожній строфі: «Деж той заповіт / З перед сорок літ, / Деж тоті незабуті глаголи?» і закономірно завершується закликком «за вчасу виходить на чати» [Там само, с. 12, 14].

Ідея гніву, бунту й повстання звучить також у поезіях Є. Маланюка «На тризні» (1929), С. Гординського «Шевченко над Каспієм» (1939), О. Стефановича «Шевченко» (1965), однак журнал унікає ідейної одноманітності: плюралізм думки і стилю забезпечується візуальним матеріалом. Стримана скорбота від жертвовності апостола й покірності новонавернених пронизує малюнок, що розміщено поряд із віршем Лепкого, що клекоче гнівом. Цитата з «Неофітів» проектується на життєвий вибір Шевченка і його нащадків:

На хресті
Стрімглав повісили святого
Того апостола Петра.
А неофітів в Сиракузи
В кайданах одвезли... [Там само, с. 12].

У поетичній добірці важливою також є ідея геніальності Шевченка як митця. Найвиразніше вона втілена в уривку з поеми І. Драча «Смерть Шевченка» (1972). Уривок має підзаголовок «Симфонія», і цей інтермедіальний маркер позначає для читача злагоджене звучання у творі кількох тем. Назвемо тему, що визначає новаторство Шевченка і якій І. Драч знаходить афористичну формулу: «Художнику немає скутих норм. / Він — норма сам, він сам в своєму стилі...» [Там само, с. 20]. До українського читача кінця вісімдесятих, який значною мірою дивився на Шевченка «радянськими» очима, почали надходити тексти, де поет зображувався як геній. В аналізованому числі «Сучасності» художньо-стилістичні

особливості письма Шевченка з акцентом на унікальності й естетичній довершеності детально розглядаються в статтях Ю. Шевельова «Критика поетичним словом» та Б. Рубчака «Живописаний Шевченко». Важливо зауважити, що в цей же період журнал «Київ» друкує український переклад біографічного роману про Шевченка польського письменника Є. Єнджеєвича «Українські ночі, або Родовід генія» (1977), у якому концепція геніальності українського поета розгортається в художньому дискурсі. Детальніше ми розглядаємо цей роман у наступному підрозділі, а зараз повернемося до публікацій аналізованого номера «Сучасності».

Стаття Ю. Шевельова має підзаголовок, який виконує роль анотації: «Молодий Шевченко визначає своє місце в історії літератури та дещо про “білі плями”». Вона відкриває літературно-критичний розділ часопису, і, як зазначено в редакційному коментарі, її текст був вступним словом на Шевченківській конференції, яка відбулася в Нью-Йорку з нагоди 175-річчя з дня народження Тараса Шевченка. Водночас ми знаходимо в ній методологічну основу сучасного бачення творчості Шевченка в зіставленні з його попередниками, зокрема І. Котляревським. Учений аналізує словник мови Котляревського і Шевченка й робить аргументований висновок, що поетичний світ Шевченка відрізняється від світу Котляревського: він «пейзажно-ліричний, географічно визначений за допомогою деталей-символів (українських), черпаних з ліричного гатунку народної пісні і пройнятий особистим сприйманням, як на нашу теперішню мірку — виразно сентиментальний» [Там само, с. 26–27]. Зрештою дослідник прокреслює творчий шлях Шевченка від народно-пісенної парадигми до національного романтизму [Там само, с. 31], а розвиток української літератури — від монолінії, пізніше дуальності до сучасних плюралістичних концепцій [Там само, с. 33].

Стаття «Живописаний Шевченко (“Журнал як текст”))» Богдана Рубчака має не такий широкий контекст: автор аналізує в ній «Журнал» Тараса Шевченка як літературне явище [Там само, с. 58–82]. Окреслюючи різні теоретико-літературні

погляди на щоденник як жанр, наголошуючи на його «цілком відкритій і фрагментарній структурі», автор статті порушує важливе питання методологічного характеру: що єднає в цілість несхожі за темою, настроєм і стилем фрагменти щоденника. Ця проблема, напевно, стосується не лише згаданого твору Шевченка, а й будь-якого твору, побудованого на основі фрагментарної моделі, зокрема й літературного журналу, що є об'єктом нашого дослідження, тому зупинимося на ній детальніше.

Б. Рубчак визначає два підходи до можливого вирішення: цілісність може забезпечуватися голосом (особистістю) автора чи динамікою самої мови (що здатна «розтопити» й особистість автора) [Там само, с. 58]. Залежно від найзагальніших типів щоденника — інтимний чи літературний — дослідник визначає стратегію його творця: у першому випадку автор переслідує «терапевтичні завдання» (пояснити собі власну особистість і допомогти внутрішньо організувати власне життя); у другому — його дії зумовлено бажанням опублікувати текст, а отже, автор стає своєрідною персоною-маскою, яка «виконує від себе й для себе написану роль в присутності численних невідомих глядачів» [Там само, с. 59]. У такому тексті мова автора свідомо ним контролюється, а власне «я» він конструює відповідно до обставин, середовища, у якому перебуває. Структура тексту щоденника також, незалежно від його типу, завжди передбачає читача.

Специфіка «Журналу» Шевченка, як слушно зауважує Б. Рубчак, полягає в тому, що цей текст має ознаки не лише щоденника, а й подорожніх нотаток, альбому, антології, тому, згадуючи суперечливі між собою оцінки літературознавців, він узагальнює їх такою тезою: «Журнал» — це «літературний твір, що у ньому “актуальність” віддалена у мистецтво, а “інтимність” — це засіб літературної гри» [Там само, с. 60].

Під час аналізу тексту «Журналу» важливим компонентом структури є читач. Дослідник стверджує, що передбачуваний читач російськомовного твору тільки подекуди сходився з уже дійсними читачами поезій Шевченка. Пишучи

журнал російською мовою, Шевченко вдається до стилізації, до примірювання російськомовної маски, але не російської, застерігає Б. Рубчак. Структуруючи текст, дослідник враховує стиль, ритм розповіді, природу і структуру розповідних елементів. Для нас важливі ті прикмети, за допомогою яких визначається ступінь художності тексту. Високолітературною вважається розповідь «з живими, влучними спостереженнями міст, краєвиду й людей та метафоричними перевтіленнями цих спостережень у світ мови», у ній має бути розповідний розвиток зображуваного [Там само, с. 63]. Сам «Журнал» описується як подія за відсутності інших подій.

Окрема частина статті присвячена аналізу стилю «Журналу». Загальний стиль — лагідний, розповідний, а проте є й інші стилістичні зразки і «стилістичні повороти — від лірики до солдатської лайки, від витонченої елегантності до грубого сарказму». Таке чергування впорядковує прозу ритмічно, «не дозволяє читачеві зупинятися» й наповнює читання легкістю.

Дослідник логічно переходить від стратегічних узагальнень до визначення тактичних стилістичних прийомів, які змушують читача усвідомити риторичну майстерність і автора «Журналу», і автора дослідження. Із багатьох наведених прикладів зупинимося на прийомах поліфонії як дотичних до дослідження літературного журналу як тексту.

До поліфонічних прийомів, таких, що додають тексту діалогічності, віднесено цитати, ідіоми, народні пісні, вірші українською мовою. Ці вставки характеризуються як «чужі» тексти, і нас зацікавлює принцип взаємодії «свого» й «чужого» тексту, сформульований Б. Рубчаком і поширений ним на іншу прозу: «Навіть чужі “вставні” тексти, особливо поезії, поводяться тут так, як вставні тексти в повісті чи романі: контекст їх ковтає й по-своєму змінює, а вже самі зацікавлення автора скеровують їх до тематичних русел тексту. А вони вже змінюють свій контекст» [Там само, с. 66].

Інший прийом поліфонічності — це так звані «обрамовані тексти», під якими розуміються «тексти, що раптом виринають з потоку мовлення і стають

більш-менш автономними». Важлива деталь полягає в семантизації невідповідності між текстуальними рамками й хронологічними. Також зауважимо ту пильність, з якою дослідник¹¹⁴ встановлює стилістичну єдність і самих рам, і «обрамованих текстів», і тексту всього щоденника — лагідний, іронічний тон.

Б. Рубчак не обходить увагою уривок зі щоденника про Фультона і Ватта, про який згадувалося вище в контексті березневого номера «Сучасності». Маємо змогу порівняти рецепцію Л. Онишкевич із судженням Б. Рубчака: «Радянські дослідники часто цитують запис про пароплав — дитину великих Фультона й Ватта, — який символізує технологічний прогрес, отож незабаром “пожере канчуки, престולי й корони, а дипломатами й дідами тільки закусить” (27.VIII.57). Вважаючи його за непритаманний для Шевченкової думки, я процитую інший пасаж як приклад “політичного трактату”: відгомони цього пасажу постійно знаходимо в “Кобзарі”. <...> Пишучи про пароплав, який стає драконом і ковтає поміщиків, Шевченко сам себе називає пророком. 1857 року таке пророкування не було особливо трудною справою, бо ж сотні пророків уже його були напророкували» [Там само, с. 68–69]. Сам дослідник наводить пасаж про «Царів курган», де протиставляє вірнопідданості російських селян досвід українців щодо царських «милостей»: «Земляки мої, мабуть, не без причини, не освячують у своїй пам’яті таких урочищ» [Там само, с. 69]. У цьому уривку знаходимо підтвердження думок Л. Онишкевич про невідповідність цитати зі щоденника провідним ідеям творчості Шевченка.

Окремий розділ статті Б. Рубчака присвячено театральності письма Шевченка. Вважаємо доречним проаналізувати спостереження дослідника, оскільки вони прямо проєктуються на предмет нашої роботи, бо стосуються використання в літературному творі засобів іншого виду мистецтва, а саме —

¹¹⁴ Водночас у цій статті дуже виразно проступає портрет самого дослідника: він любить гарним перекладом Шевченкового слова українською мовою (російське «но увы» «геніяльно перекладено на “та ба”»); як людина, що пише, він визначає окремий мотив у щоденнику Шевченка — втіха писання, розкіш писання тощо.

театру. Вихідна теза для розвитку теми театру, власне, рамкова¹¹⁵ за своєю природою: «...текст цієї книжки — це своєрідна сцена, на якій єдиний автор виконує всі ролі п'єси, що він сам для себе написав» [Там само, с. 70]. Театральність тексту презентується насамперед ролями-масками автора. Оригінальність дослідницького прийому виражається в тому, що різниці між масками розбираються не на тематичному, а на мовному рівні, в широкому гуманістичному, літературному, культурологічному контексті. Зокрема, маска «доброго солдата Швейка» заперечує не лише абсурд військового уставу, обставин покарання Шевченка, а загалом існування в імперіалістичній залежності: «Як і у випадку Швейка Ярослава Гашека, смішні невдачі героя висміюють куди більші невдачі — брак людськості — його наставників, а до того дитинячу абсурдність цілої військової комедії. І врешті, погодитися з системою імперіалістичної армії — це значить погодитися з війною, з грабежем земляків, з насильством, з кровопролиттям» [Там само, с. 71]. Масці незграбного Швейка протиставляється маска вмілого й мужнього Робінзона Крузо чи літературно вибаглива маска невдалого коханця і жениха П'єро. Усі маски об'єднані самоіронією розповідача. Множина масок розширюється за рахунок уважного прочитання оніричних текстових вкраплень, що їм надано інтертекстуальне та психологічне тлумачення: всевладний Дон Жуан, огидний панич Іван, високоморальний суддя, пізніше згадається маска Фальстафа.

Проте найбільше зацікавлює аналіз центральних, на аргументоване твердження Б. Рубчака, масок «митець» — «поет», які реалізуються в щоденнику іронічно. Процитувавши спогади Шевченка про його навчання в студії К. Брюллова, дослідник встановлює в цьому тексті виразно протилежні пари: сліпець-кобзар — Карл Брюллов, дикий степ — розкішна майстерня, живопис — хліб насущний, вірші — покликання. Для оцінки цих тематичних центрів

¹¹⁵ Рамковий принцип — «текст у тексті» — для дослідження взаємодії різних видів мистецтва застосовує Ю. Лотман [374, с. 423–435]. Сучасне застосування прийому під назвою фреймування (дослівно — рамкування) пропонує Вернер Вольф [738].

пропонуються дві шкали культурних вартостей — російська центральна й українська периферійна¹¹⁶. При буквальному прочитанні йдеться нібито про жаль за невикористаними можливостями, проте «з допомогою контексту всього Шевченка» дослідник встановлює, що «ця бідна, гноблена культура стає покликанням, коли блискуча імперська — тільки хлібом насущним» [Там само, с. 78].

В інтерпретації тексту «Журналу» Б. Рубчак простежує також рецептивний аспект, який передбачає моделювання позиції потенційних читачів. Проблемність позиції дослідника є дуже добрим відбиттям проблем сучасного сприйняття творчості Шевченка: «Українці не полюбили “Журнал”. Вони воліють читати “Кобзар”, хоч він теж небезпечний: традиція, проте, випрацювала цілу систему, щоб навчити читачів не бачити цих небезпечних місць» [Там само, с. 78]. Як бачимо, визнається проблема поверхового сприйняття Шевченкових текстів, констатується наявність системного програмування рецепції, що спонукає читача до перепрочитання згаданих творів. Водночас дослідник вбачає в «Кобзарі» витоки експериментальної української поезії, а «Журнал» розцінює як передвісника майбутньої української прози. Ці два твори для нього — пара високовартісних текстів¹¹⁷ з «домежно звільненою структурою» [Там само, с. 80].

Наступний текст ніби підхоплює проблематику сучасного розуміння Шевченка і, власне, розкриває окремі чинники виникнення «традиції» читання

¹¹⁶ Ці культурні маркери актуалізують для нас аксіологію статті М. Павлишина, отже, створюють концептуальну єдність літературно-критичних матеріалів «Сучасності» як тексту.

¹¹⁷ У дисертації досліджується ансамбль текстів у просторі літературного журналу. У зв'язку з цим ми зауважуємо судження, у яких відстежуються засоби об'єднання фрагментів у певну цілісність. Богдан Рубчак визначає таку текстову стратегію: «У тексті бо бачимо власне віддзеркалення тексту — розмови про писання взагалі, а особливо про писання *цього* (позначення курсивом Б. Рубчака. — Г. Б.) тексту, — бачимо уважно гармонійовані найрізноманітніші стилі, раптові зудари протилежних настроїв, багатство й неспівмірність тематичного матеріалу, і, щонайголовніше, членування героя на “маски”, “персони”, “ролі”, які мусять (і це найтрудніше завдання такого романіста-експериментатора) кружляти довкола якогось невидимого центру, щоб не розпастися в цілком автономні персонажі» [Там само, с. 79–80]. Ми схильні вважати подібний прийом певним кодом для досягнення процесу текстотворення.

«Кобзаря», зокрема дискурсні практики рецептивної критики. Цей матеріал актуальний для шевченкознавства й читача «Сучасності» кінця 80-х років XX ст., водночас і для сучасного читача, оскільки засвідчує невирішеність порушених проблем. Йдеться про статтю О. Ільницького «Шевченко і футуристи», епіграф якої (міркування І. Дзюби про роль «до кінця послідовної й принципової літературної критики»¹¹⁸ в літературному процесі) поміщає заявлену проблему в значно ширший контекст, а саме — необхідних умов розвитку будь-якої національної літератури.

О. Ільницький у цій статті описує скандальну рецепцію збірки М. Семенка «Дерзання» три чверті століття тому й пропонує ще раз звернутися до цього тексту й зробити спробу зрозуміти його адекватно. Автор пояснює, що епатажною виявилася не так сама збірка, як передмова до неї, особливо два речення: «Шевченко під моїми ногами» і «Я палю свій *Кобзар*». У статті висвітлюється сприйняття цієї передмови тогочасною літературною критикою, зокрема наводяться судження М. Шаповала (псевд. М. Сріблянський), Я. Савченка, М. Євшана, С. Єфремова, В. Еллана-Блакитного. Уже в другій половині XX ст. про передмову Семенка висловилися Л. Новиченко, А. Незвідський, Є. Адельгейм. Дослідник називає цю критичну рецепцію, яку сформулювали судження різних авторів, сумною, бо тези Семенка розглядалися поза контекстом його естетичних переконань. А ми б продовжили: за термінологією І. Дзюби, така літературна критика не є «до кінця послідовною і принциповою». Тому варто погодитися з тим, що О. Ільницький дослідження проблеми «Шевченко і футуристи» розпочинає з питання: чому літературні критики та історики літератури «не зрозуміли суті футуризму, чому впродовж довгого часу

¹¹⁸ Подаємо цитату зі статті І. Дзюби «В обороні людини й народу» (1988) повністю: «Сьогодні в нас, на Україні, неможлива до кінця послідовна і принципова літературна критика, та критика, яка з любові до своєї літератури може доходити до її заперечення — в її нинішньому стані. Така критика не є єдино потрібною, але вона повинна бути можливою, і саме її можливість завжди була і буде ознакою здоров'я всякої національної літератури, запорукою і провіщенням її дальшого розвитку... Прошу — і літераторів, і читачів — перш ніж ображатися, спробувати спокійно проаналізувати ситуацію» [586, с. 83].

відмовлялися відіграти роль посередника між цим рухом і читачем» [Там само, с. 85]. Окрім того, це питання є важливим і для розуміння ролі літературного журналу загалом, бо без літературної критики немає літературного журналу.

Для відкритої розмови з читачем дослідник спочатку наводить повний текст передмови, а потім аналізує її. Аналіз розпочинається вибором «ключів» — тематичного й риторичного. Тема передмови — мистецтво, а звернена вона до «чудового цілком» чоловіка, який сповідує «заяложені мистецькі “ідеї”», загалом примітивного чоловіка, «показчиком якого є “Рада”»¹¹⁹. Важко не погодитися з тим, що в передмові «немає конфлікту між Семенком і Шевченком. Конфлікт існує між Семенком і примітивним чоловіком, між ним і “Радой”. Іншими словами, конфлікт між тими, які розуміють мистецтво, і тими, які його не розуміють» [Там само, с. 87]. Це тематичний ключ; риторичний визначається тоном передмови, яка спрямована на те, щоб «зашокувати самовдоволену аудиторію, зрушити її свідомість» [Там само, с. 86]. Показавши, що Семенко виступає не так проти Шевченка, а стверджується як поет сучасності, Ільницький досліджує художні особливості футуристичної шевченкіани. Прикметно, що він виявляє спочатку, чи пов'язані твори інших футуристів, авторів «Нової генерації» — Гео Шкурупія, Олександра Коржа, Гео Коляди — з ідеями Семенка, і знаходить ствердну відповідь на це запитання: «...кожний поет у Новій генерації виступає проти якогось середовища або явища, яке, на його думку, стоїть на заваді справжньому пізнанню Шевченка, або силкується його канонізувати» [Там само, с. 88]. Дослідник створює докладний «каталог» гострих висловлювань футуристів і їхніх наліпок на «ворогів» Шевченка, який стає підставою для аргументованого висновку: «боротьба точиться навколо інтерпретації Шевченка». Його головна теза: футуристи прагнуть викрити канонічне, заглянцьоване бачення постаті Шевченка й протиставити йому образ справжньої людини і поета, перемістити його з площини минувшини в урбаністичну дійсність, —

¹¹⁹ Окреслення уявленої спільноти за допомогою друкованого періодичного органу зробив Б. Андерсон у праці «Уявлені спільноти» (1983).

ілюструється численними прикладами з памфлетів і художніх творів, і зрештою, показуючи осучаснення фігури Шевченка для доби футуристів, проєктується на загальну концепцію шевченківського номера журналу «Сучасність» й українські соціокультурні проблеми кінця 80-х років. Дослідник наголошує, що Шкурупій у «Повісті про гірке кохання Тараса Шевченка» (1930) зображає також «дискусії про українську мову, російський шовінізм, колоніальний статус України в російській імперії — теми, які, очевидно, були на порядку денному» [Там само, с. 92]; а ми можемо доповнити — і продовжують бути.

Емоційна наснаженість статті О. Ільницького (частково і внаслідок щедрого цитування епатажних текстів футуристів) урівноважується теоретичною розвідкою Івана Фізера «До генези однойменних творів Шевченка: від тексту до образу чи навпаки?», що присвячена проблемі взаємовідношення поезії та живопису у творчості Шевченка. У статті проблематизовано не тільки генезу творів Шевченка, а й теоретичні аспекти міжмистецького діалогу в різних видах творчої діяльності.

Передовсім зауважимо, що, зіставляючи поетичні й образотворчі твори, І. Фізер не застосовує терміна «інтермедіальність» чи похідних від нього, а вдається до вислову «інтерсеміотичний повтор»¹²⁰, актуалізуючи так структурно-семіотичний, а не семантичний чинник. Методологічним стрижнем дослідження є поняття образу, а не тексту. Відповідно результати стосуються більше перебігу творчого процесу, а не семантичних зв'язків між ейдетичними образами й вербальними текстами. Відштовхнувшись від спостереження В. Бородіна, який стверджував, що Шевченко «в процесі своєї роботи над первісним текстом входив у свої образи і картини, витворювані збудженою уявою, зживався з ними, поспішав записати те, що навіялось», І. Фізер робить висновок про

¹²⁰ Прочитуємо повністю: «Для підтвердження моєї гіпотези я розгляну декілька однойменних поетичних та художніх творів Шевченка і постараюся довести, що 1) у процесі роботи над цими творами він покладався в першу чергу на існуючі в його уяві ейдетичні образи, 2) що його тексти були поширенням чи доповненням цих образів і 3) що його автоілюстрації, за винятком *Сліпої з дочкою*, є наративними компонентами, відсутніми у текстах, радше ніж інтерсеміотичними повторами» [586, с. 95].

комплементарність видів мистецтва у творчості Шевченка: «...його поезія і відповідні до неї рисунки та малюнки були взаємодоповнюючими і <...> зумовлювалися його ейдетичним мисленням» [Там само, с. 100–101].

У статті М. Брайчевського «Тарас Шевченко й історико-культурна спадщина українського народу» показано професійне зацікавлення Шевченка старовиною, археологією і встановлено насущні зв'язки між минулим і сучасним. Фактично, так як Шевченко шукав відповіді на болючі проблеми своєї доби в історії, так читач «Сучасності» зацікавлюється життям і діяльністю геніального українського поета для усвідомлення викликів сучасності: «Пам'яткам минулого у творчості Тараса Шевченка належить роля не просто історичного антуражу, своєрідних декорацій, на тлі яких розгортається розповідь. Значно важливішою є справа про місце, яке належить культурно-історичній спадщині українського народу в системі поглядів поета, в конструюванні його ідеологічної концепції. Насамперед маємо підкреслити, що пам'ятки старовини в поезії Шевченка беруть активну участь у ліпленні художніх образів, набуваючи подекуди символічного значення» [Там само, с. 149].

Серед образів, що виражають минуле, М. Брайчевський особливу увагу приділяє образу могили (Розритої могили). Він аргументовано визначає, що образ могили символізує для поета «славне минуле України», уособлює «геройзм і звитягу її синів у боротьбі за визволення», їх «нескорений дух», а образ Розритої могили є «символом понівеченої, знедоленої України, закутої в кайдани кріпацтва, позбавленої свободи і незалежності».

М. Брайчевський у словах поета: «О могили! Могили! Високі могили! Скільки піднесених, прекрасних ідей переливалося в моїй молодій душі, дивлячись на вас, темні, німі пам'ятники минулої народної слави і безславної!» — зауважує «велике ідейне навантаження та емоційний заряд». А ми додамо, що багатство і складність образу виявляється в його оксиморонній семантиці.

Дослідник показує, що археологія може «рухати» сюжет твору, наприклад, містерію «Великий льох» написано з приводу справжніх розкопок Богданових

руїн у Суботові. Аналізуючи ставлення Шевченка до археологічних розкопок, Брайчевський наголошує, що мотивація розкопок для поета і офіційних істориків різна: перший вбачає в минулому свободу і героїзм, а російські археологи шукають підтвердження «ісконности» і «законности» самодержавної влади», обмежуючись шуканням скарбів.

На основі аналізу вербальних і візуальних матеріалів у літературному журналі можна доводити існування між ними комплементарності, що зумовлюється концепцією видання. Підстави для такого твердження знаходимо в статті докторантки історії мистецтва Лондонського університету Дарії Даревич «Зображення суспільного і політичного устрою у графіці Тараса Шевченка», яка подає власну рецепцію теоретичної проблеми, окресленої І. Фізером, проте зовсім іншого плану й на іншому матеріалі.

Молода дослідниця впевнено аргументує спільність поетичних та образотворчих задумів Тараса Шевченка на основі аналізу шести його графічних робіт. Проте згадану графіку вона сприймає в контексті всієї образотворчої спадщини митця, що надає її міркуванням переконливості та масштабності. Статистичні відомості проблематизуються короткими нотатками, які можна розгорнути в самостійні дослідження. Скажімо, до тези про те, що Шевченко написав понад сто портретів, додається уточнення — з них тридцять автопортретів, що спонукає замислитися, чому художник так часто звертався до цього жанру. Оригінальну відповідь на це запитання ми знаходимо у статті Г. Грабовича «До питання величі Шевченка: самозображення поета», яка в журналі розміщена безпосередньо перед статтею Д. Даревич.

Чи інша теза: загалом атрибутовано 835 образотворчих творів, проте 278 робіт, в тому числі й скульптури з глини, не знайдено. Цю інформацію також можна інтерпретувати в різних аспектах.

Стаття Д. Даревич має візуальний додаток: шість репродукцій графічних робіт, які аналізуються. Це репродукції трьох офортів із серії «Живописна Україна» (1844): «Старости», «Судна рада» і «Дари в Чигирині року 1649»; а

також три репродукції з серії «Блудний син»¹²¹ (1856–1858): «У в'язниці», «Кара колодкою» і «Кара шпіцрутенами». Варто відзначити розширення інформаційності повідомлення за допомогою візуальних засобів. Окрім того, що читач має змогу одночасно сприймати вербальний і візуальний тексти, доповнюючи рецепцію авторки власними асоціаціями, кожна серія репродукцій виділена графічно: офорти із «Живописної України» змакетовано на 0,5 сторінки й розміщено на непарній сторінці розвороту (відповідно 189, 191 і 193 сторінки), що задає певний ритм сприйняття й допомагає встановленню семантичних зв'язків між вербальним і візуальним текстом. На офортах зображено тематично різні картини звичаїв і історії українського народу, але об'єднані ідеєю репрезентації його гідності в минувшині й критичного ставлення до сучасності. Образи із серії «Блудний син» оформлено по-іншому: кожне зображення займає 0,75 сторінки й подається посторінково з мінімальним розбиванням вербальним текстом, що символізує тематичну єдність і послідовність розгортання сюжету (відповідно 195, 196 і 197 сторінки). Репродукції картин «Кара колодкою» і «Кара шпіцрутенами» розміщено на одному розвороті, внаслідок чого ці сюжети створюють метатекстове повідомлення про брутальну дійсність тогочасної російської імперії.

Текст Д. Даревич привертає нашу увагу як практична реалізація аналізу художнього твору, що містить візуальні й вербальні елементи. Дослідниця вказує назву офорту, потім подає його екфразис, цитує вербальне пояснення Шевченка до офорту та здійснює власну інтерпретацію вербальних і візуальних елементів. Розгляд кожного твору завершується прикладом його рецепції в радянському мистецтвознавстві, яку Д. Даревич здебільшого сприймає критично.

¹²¹ Назву серії тут подаємо так, як в аналізованій статті.

Для прикладу розглянемо інтерпретацію офорту «Дари в Чигирині року 1649»¹²². Обрана подія для нефахівця потребує коментаря. Д. Даревич коментує її так: «Хоч Шевченко обіцяв у вступі до альбому представлення історичних подій, він відтворює не історичну подію Переяславського договору з 1654 року, а сцену, яка нібито відбувається 6 років раніше і в якій не видно головного персонажа — гетьмана Богдана Хмельницького. Шевченко зображує не момент рішення козацької старшини, а цілком другорядну сцену з чеканням послів польського, турецького і російського з дарунками на рішення наради. Рік, на якому він зосереджує увагу (1649), був роком видатних перемог Хмельницького в його національно-визвольній боротьбі» [Там само, с. 190]. Далі дослідниця цитує пояснювальний текст Шевченка¹²³ і подає власну інтерпретацію цього пояснення. У ній вона наголошує, що Шевченко хоче підкреслити «добровільність українців єднатися з москалями, рівноправність обох сторін і демократичність рішення більшістю голосів». Даревич влучно зауважує, що рішення ради, яке не підтримав лише «славний лицар» Богун, мабуть, стосується вже часів Переяславської угоди і виходить за межі хронотопу зображуваної події, проєктуючи для глядача асоціацію негативних наслідків приєднання для України. Своє міркування докторантка підкріплює цитатою з відомої поеми Тараса Шевченка «Розрита могила» (1843): «Панувала і я колись / На широких світі...», показуючи так, що поетична й живописна творчість митця виникала на основі спільного задуму.

Водночас Д. Даревич, звертаючись до рецепції «Дарів...» у радянському мистецтвознавстві, переконливо наголошує її ідеологічну заангажованість,

¹²² Цей офорт, окрім його художніх якостей, нами обраний із шести робіт ще й тому, що далі в підрозділі ми звертаємося до його інтерпретації в романі польського письменника Єжи Єнджеєвича «Українські ночі, або Родовід генія» (1977).

¹²³ «Изъ Царяграда, изъ Варшави ѣ Москви, прибывали послѣ зъ великими дарами єднатъ Богдана и народъ Украинскій уже вольный и сильный. Султанъ, окроме великого скарбу приславъ Богданови червоний оксамитовый жупан на горностайєвій хутри штальтъ княжого — порфири, булаву и шаблю, одначе рада (опроче славного лицаря Богуна) присудила єднатъ Царя Московського» [Цит. за: 586, с. 190].

цитуючи як приклад судження П. Говді¹²⁴, яке рясніє риторичними колоніальними стереотипами.

Прикметними рисами стилю авторки статті є зваженість міркувань. З одного боку, вона схвально відгукується про новаторство Шевченка для українського мистецтва, яке «полягає в задумі тематичної серії, виконаної технікою офорту, та у представленні народних звичаїв й історичної події, як вислів критики суспільно-політичного устрою», з іншого — не оминає його традиційної «досить типічно академічної» манери: «Композиція фронтальна і статична, не глибока і майже сценічна. Моделювання об'єму і простору тривимірне, підкреслене контрастом освітлених і темних площин» [Там само, с. 192]. Проте її спостереження позбавлені тривіальності, вони цінні для філолога глибиною естетичного підходу та дешифруванням візуальної «мови». Скажімо, вираз обличчя в'язня в серії «Блудний син» (спокійний, байдужий до довкілля) пояснюється «впливом Академії та класичного підходу до зображення героя, який, згідно з неокласичними засадами, повинен був затримати рівновагу і не попадати в експресивну розпач» [Там само, с. 194]. Або інший приклад вербалізації візуального прийому: виділення інших деталей краєвиду і постатей надає колонам солдатів безкінечності, а картині — напруженої атмосфери.

Розміщення статті Д. Даревич у літературному журналі проєктує розширення інтерпретації висловлених міркувань за рахунок ансамблю текстів тематичного номера й безпосередньо внаслідок впливу попереднього й наступного текстів. Перед статтею розміщено доповідь Г. Грабовича про самозображення поета [Там само, с. 176–186], а після неї — розвідку В. Барладяну про ілюстрації до «Кобзаря» Амвросія Ждахи (1855–1927) [Там само, с. 199–205].

¹²⁴ «Возз'єднання двох братніх народів врятувало український народ від поневолення його шляхетською Польщею або Туреччиною, визначило надалі розвиток передової української культури і мистецтва в тісному зв'язку з передовою демократичною російською культурою і мистецтвом. Геніальний український поет і художник вірно розумів усе значення цієї великої події в житті українського народу» [Цит. за: 586, с. 192].

Так створено блок матеріалів, взаємопов'язаних тематично, семантично й структурно.

Проблеми рецепції Шевченка не тільки в межах окресленого блоку чи номера, а загалом серед зацікавленої спільноти сформульовано в статті Г. Грабовича. Він говорить, що своєрідність конференції, матеріали якої друкуються на сторінках травневого часопису, полягає у визначенні контексту рецепції постаті, творчості Шевченка й шевченківських святкувань, і це поєднання «наукового і громадського чи, конкретніше, інтелектуального і ритуального, чи, ще формальніше сказавши, світів структури й ідеальної спільноти. Співіснування цих двох первнів глибоко закодоване в новітній українській культурі, воно і її окреслює, але разом воно і вельми неспокійне, і якнайбільш наочно відображає цей специфічний синкретизм української духовності, брак або, принаймні, недорозвиненість її диференціації» [Там само, с. 176]. І трохи далі: «Питання великості і величі Шевченка коріниться у чомусь іншому — а саме у тому складному рівнянні між поетом і народом, про яке вже так багато, від покоління до покоління, говорилося. Йдеться про два тісно пов'язані моменти. Про те, що Шевченко став не тільки світильником для його народу, але й дзеркалом для нього, не тільки носієм, але й творцем його колективного міту — “святої правди”» [Там само, с. 178].

На цей текст авторитетного шевченкознавця дивимося не в аспекті семантики, а структури: зауважуємо рецептивний підхід і сприйняття проблеми не локально, а в соціокультурному контексті. Імпонує осмислення проблеми в різних площинах і узагальнення результатів за допомогою метафор.

Стаття В. Барладяну про А. Ждаху з'єднує травневий номер з березневим, можна говорити про журнальний шевченківський надтекст. Окрім того, сам процес ілюстрування «Кобзаря» А. Ждахою дослідник пов'язує з інтересом художника до українських народних звичаїв та пісні і з його бажанням відродити кращі традиції української ілюстрованої книги, що знову ж, як і в попередньому матеріалі, ставить проблему в широкий соціокультурний контекст.

Водночас раніше ми зауважували смислові зв'язки між поетичною шевченкіаною цього номера та ілюстраціями І. Марчука до поеми Шевченка «Неофіти». У статті В. Барладяну натрапляємо на екфразиси ілюстрацій до цієї ж поеми А. Ждахи: рецепція шевченківського тексту журналу ускладнюється дискретністю перцептивних етапів і аперцептивними властивостями реципієнта. Напруження генеративного поля й виникнення дискурсивного значення відбувається внаслідок взаємовпливів поетичних рядків Шевченка з «Неофітів», візуалізації окремих картин поеми І. Марчуком і вербалізації дослідником ілюстрацій А. Ждахи. У цьому випадку дискурс поєднує чотири аперцептивні версії: дві вербальні (Шевченка й Барладяну), одну візуальну (Марчука) й одну (Ждахи) умовно візуальну (бо ми сприймаємо візію Ждахи через посередника — слово дослідника). Але потрібно врахувати і те, що під час сприйняття поєднуються різні текстові площини: 1) текст художній: вербальний і візуальний і 2) текст вербальний: поетичний і мистецтвознавчий. Додаткове напруження руйнує автоматизм сприйняття й веде до оновленого, свіжого сенсу.

Ускладнення й поглиблення структури шевченківського тексту в цьому номері «Сучасності» досягається також завдяки проблематизації рецензій. В обох рецензіях — «Про перше видання англomовної біографії Шевченка» і «Леонід Плющ. Екзод Тараса Шевченка» — наводиться не тільки інформація про видання шевченківської тематики, а відбувається «вписування» його проблематики в загальний проблемний дискурс шевченкіани — художньої і наукової. Скажімо, у першій рецензії порушується питання про шляхи подолання труднощів, які виникають при сприйнятті біографії видатного українського поета в англomовного читача-неспеціаліста. Водночас сам бібліографічний опис рецензованого видання (Pavlo Zaitsev «Taras Shevchenko. A Life». Edited, abridged, and translated with an introduction by George S.N. Luckyj. Торонто — Баффало — Лондон: для НТШ видано у в-ві Univ. of Toronto, 1988, 284 с.) містить повідомлення для читача про напрями діяльності Наукового товариства Шевченка і є якоюсь мірою прологом до публікації матеріалів від Товариства української мови імені Тараса Шевченка

материкової України. Ремарка редакції «Передруковуємо, зберігаючи правопис оригіналу, з газети “Літературна Україна”, ч. 9, з 2 березня 1989 року» [Там само, с. 213] розшифровується дуально: і як пояснення риторики «радянського забарвлення» у зверненні, і як готовності редакції працювати в одному комунікативному полі.

У рецензії І. Михалевича-Каплана на книжку «Плющ Леонід. Екзод Тараса Шевченка. Навколо “Москалевої криниці”. Едмонтон: Канадський інститут українських студій, 1986, 332 с.» актуалізується цитата Л. Плюща: «Забронзований, залакований, заслинений і розбитий на цитати “Кобзар” заслони́в вічно живе́ слово Кобзаря й живого Шевченка з його людськими хитаннями, гріхами, похибками, з якими змагаючися, вирощував він — із болів своїх — своє живе слово, якщо й вічне, то не мармуром, а якраз “людським, занадто людським”, загальнолюдським і особистим» [Там само, с. 211]. Проблемні площини цитати резонують з іншими матеріалами номера й набувають необхідної аргументації.

Коло авторів, які надруковані в цьому номері, розмаїте в часі й просторі: поетичне слово на честь Шевченка лунає в хронологічному відтинку понад сто років (1867–1988). В поетичній антології імена тих, хто в Радянській Україні замовчувався.

Серед прозаїків вісім представників закордону і сім материкової України. У просторі журналу утворюється перегук і багаторівневі семантичні та структурні зв'язки між художнім дискурсом (поезія Шевченка і вірші про нього, репродукції ілюстрацій до творів Шевченка) і нехудожнім (літературно-критичні, публіцистичні та історичні статті, рецензії, звернення до громадян Товариства української мови імені Тараса Шевченка та його статут). Інформація про конференцію, присвячену творчості Шевченка, відомості про вихід друком книжок, публікація звернення й статуту створює відчуття неперервності процесу пізнання, живого життя, а не формального ритуалу.

Отож «шевченківські» номери «Сучасності» за 1989 р. сприймаються як цілісний текст, що створюється ансамблем творів, різних за жанрами й стилем, але злютованих концептуальним баченням життєвого й творчого шляху Тараса Шевченка як генія українського народу і поета-пророка.

Порівняємо текстову версію «Сучасності» з версією материкових журналів.

Поетична шевченкіана в журналі «Вітчизна» в цей же часовий проміжок має розмаїту тематику. Шевченко є пророком, уособленням високого покликання поета, мірилом моральних чеснот, любові до України для Роберта Третякова, Василя Швеця, Володимира Базилевського, Миколи Пшеничного, Наталки Поклад [127, № 3]. У більшості творів Шевченко постає як поет-мученик, вірний своєму покликанню. С. Пушик стверджує, що саме терновий шлях робить Шевченка очільником нації: «Не був би там, де спека і мороз, / Де Косарал і де каспійська піна. / І був би в нас Тарасик-малорос, / А так явивсь Шевченко-українець» [Там само].

Автори прагнуть продовжити діалог зі словом Шевченка, тому наповнюють його образи сучасним змістом, використовують шевченківські рядки як епіграфи. Зокрема, М. Вінграновський у диптиху «Шевченко» наповнює алегоричним сенсом концепти Сон і Син: «Той Сон — вітрило нації. Той Син — / Безсмертя нації на всі віки і всевіч...» [123, с. 3]. Крилаті слова «Золотого Тамерлана онучата голі...» стали епіграфом диптиха М. Каменюка «Пустеля», а «Борітеся — поборете...» — вірша Л. Литвинчук «Вони ще є...» [127, № 3].

Д. Павличко в поезії «Живі і мертві» апелює насамперед до вірша Тараса Шевченка «І мертвим, і живим, і ненарожденим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє» (1845), проте інтертекстуальні зв'язки його твору цією ремінісценцією не вичерпуються. Семантика поезії Д. Павличка значно розширюється внаслідок звучання в ній потужних претекстів, відомих у світовій культурі, а саме: біблійних мотивів («Вже не кричить він, а щебече, / Як змії над Своєю в гаю»), творів та ідей Макіавеллі («Сидить новий Макіавеллі...»),

художнього світу «Кобзаря» («І не вкладеш в таємні звіти / Всю Кобзареву безбереж») [457, с. 3].

Висловлену в назві вірша «Живі і мертві» антитезу можна вважати композиційним стрижнем твору. Вона розгортається в подальшому протиставленні минулого й сучасного, сенсом якого є лицемір'я та дворушність влади, що виражається оксиморонами «вольний раб», «гадючий херувим», метафоричними образами маски, «двоязикового єзуїта», «таємного звіту». У вірші відчувається напруження соціально-політичної атмосфери кінця 80-х років ХХ ст., проте, як відлуння, розпізнаються моделі диктатури часів Медічі, самодержавства Миколи І, від чого тиранія можновладних осіб набуває рис позачасової трагедії. Поет стверджує, що «новий Макіавеллі» лише прикривається турботою про долю народу, насправді ж хоче зберегти таке панування, як у минулому:

Високі справи каламарські,
Рум'яний лик, немов калач,
Але в душі — тривоги царські,
В душі — самодержавний плач [Там само].

Це можливо, якщо викреслити з народної пам'яті Шевченкові рядки про те, як «правдою торгують / І господа зневажають», викреслити заклик «Волі! волі!», полум'яне «Схаменіться! будьте люди, / Бо лихо вам буде. / Розкуються незабаром / Заковані люде...» [660, с. 251]. Тому й спонукає «гладкий» можновладець: «Читайте “Наймичку” й “Тополі”, / Забудьте “Мертвим і живим”» [457, с. 3]. Ці прямі посилення на твори Шевченка поглиблюють семантику вірша Павличка, викликають бажання перечитати твори Кобзаря, зачерпнути в них мужності для сучасних перетворень. Водночас реалізація Шевченкового пророцтва в теперішньому дні надає змогу поетові висловити переконання в незворотності змін для «двоязикового єзуїта»:

Ти й сам хотів би бути в жертві,
Свою дволику скривши суть.

Та вже встають живі, і мертві,
І ненароджені встають [Там само].

У березневому номері «Києва» за 1991 р. шевченківська тема звучить у вірші П. Осадчука «Право на правду», сповненому просвітницького пафосу. Епіграфом до цієї поезії автор узяв рядки Т. Шевченка: «...Учи неложними устами / сказати правду». Дещо плакатний громадянський пафос твору емоційно наснажується міфологізованою постаттю Шевченка: «Прожитий день триває в нас, / Триває в душах давній бій. / Нам в очі дивиться Тарас, / Питає: — Хто нащадок мій?» [455, с. 39]. «Тарасів дух» для нашого сучасника є уособленням правди і її незнищенності. Власне, як і за життя Кобзаря, його устами народ виборює собі «право на правду». У вірші можна виокремити такі актуальні міфологеми образу Шевченка, як душа, дух, бунт. Процес творення шевченківського міфу, на думку П. Осадчука, є запорукою розвитку України: «Поета бунтарський дух / Веде по дорозі крутій. / Коли торжествує рух, / Гине застій» [Там само]. Як бачимо, усім процитованим поезіям притаманний високий громадянський пафос.

Водночас серед поетичних текстів виокремлюється не численна, але дуже помітна група творів, автори яких апелюють до образотворчих робіт Шевченка, зокрема його автопортретів, прочитуючи їх як багаточислові повідомлення. Це може бути самостійний твір, як вірш А. Кичинського «Тарас Шевченко, “Автопортрет із свічкою”. 1845» [127, № 3] або цикл, як «Шевченківські автопортрети» Р. Лубківського. Дослідниця Л. Тарнашинська цілком справедливо наголошує на концептуальному сприйнятті автопортретів, визначаючи при цьому і світоглядно-мистецькі тенденції епохи, і національні базові концепти [592, с. 107]. Погоджуємося з нею і в тому, що проблема потребує спеціального дослідження, зауважимо лише, що одним із аспектів його може бути інтермедіальне бачення зв'язків візуальних і вербальних образів у контексті літературного журналу.

Прикладом єднання вербального й візуального в полі літературного журналу є уривок з повісті О. Федорука «Корнило Устиянович» та репродукція картини К. Устияновича «Т. Шевченко на засланні». Ці твори є прикладами інших ліній художнього дискурсу в літературному журналі, а саме: прозової та образотворчого мистецтва.

Корнило Устиянович (1839–1903) зображений як митець багатьох обдарувань — художник, поет, драматург, декламатор [619, с. 159]. На картині Устияновича бачимо Шевченка замисленим, з маленькою книжечкою в руках. Постать поета зображена на тлі степових трав та приаральського очерету. Похмурий колорит картини передає зажуру «поета-мученика», його тугу за свободою. Серед згущення темних фарб світлим променем виділяється книжечка, яка є уособленням того, що тільки подумки може поет вирватися з неволі.

У невеликому уривку з повісті О. Федорука можна виокремити кілька інтерпретаційних ліній: життя і творчість Тараса Шевченка, особиста доля Устияновича, австроугорська «цісарська» політика в Галичині як «жорстокий витончений колоніальний визиск маленького краю», символіка створеного полотна, етапи написання картини про Шевченка, особливості творення візуального образу, специфіка сприйняття світу художником — за допомогою лінії та кольору тощо. Поєднання художнього та мистецтвознавчого стилів надає повісті особливої переконливості.

О. Федорук, зображуючи процес створення полотна Устияновича, вдається до прийому «зворотної перспективи». У повісті ми бачимо художника в момент завершення його роботи: «І ось картина “Т. Шевченко на засланні” готова, вже й висохли фарби, вже й стихився шум крові й спокійніше б’ється серце. Картина готова, але ніхто її не купить і не візьме на виставку» [Там само, с. 160]. Емоційний стан художника пригнічений, він відчуває свою спорідненість з українським поетом. Шевченко тяжко страждав від сваволі й гніту Російської імперії, Устиянович — Австрійської. Глибоке розчарування «цісарською демократією» виражено в тексті за допомогою цитування особистого листа

Устияновича. Після розлогої цитати автор підсумовує: «Сумний цей лист, написаний у сумну годину художником за чотири роки до передчасної смерті» [Там само]. Проте Федорук знаходить у листі й те, що допомагає будь-якому митцю пережити тяжкі періоди — «рисую, маюю, пишу». Мотив творчості є головним у творі про митця.

У цій повісті читач, маючи перед очима завершену картину — і візуально як репродукцію на сторінках журналу, і вербально в тексті, проходить разом із художником шлях від виникнення задуму, його виношування впродовж багатьох років, першого начерку, численних замальовок і роздумів про композицію, колористику й символіку картини. Автор показує, що бачення образу поета художник шукає у його віршах: «...тепер намалювали апостола волі, противника рабства в далекім засланні, де “і небо невмите, і заспані хвилі, і понад берегом геть-геть, неначе п’яний, очерет без вітру гнеться...”», намалювали, бачиш, його в хвилину гірких роздумів і туги за рідним краєм (“Я так її, я так люблю мою Україну убогу”))» [Там само, с. 161]. Іншим джерелом образного сприйняття героя картини є малюнки Шевченка, у які вдивляється Устиянович. Твори поета-засланця виражають його душевний стан — від одноманітності, туги до примарної надії. О. Федорук реконструює плин думок художника: «Десь так би і намалювати: сидить поет, полинні дні один за одним просівають солону тугу за рідною землею, несуть тугу і відчай. Опускаються безсило руки. Але є надія — ота захальвна книга, він тримається за неї, як за освячений хліб» [Там само].

У художній нарадив повісті майстерно вплетені оцінки й аналітичні мистецтвознавчі судження О. Федорука, наприклад, про те, що саме Устиянович першим в Галичині, навіть на правому березі Дніпра взявся художньо відтворити образ Шевченка [Там само, с. 161]. Чи міркування про композицію картини: «Трикутником повісті визначив вісь композиції, витягнулися горизонталь піщаного краєвиду з перспективою Аралу на овиді й прямокутник небес безкінечних...» [Там само, с. 163]. Водночас аналітичні спостереження стосуються й емоційного звучання картини: «...пейзаж сам по собі,

обезлюднений, і Шевченко теж один-однісінький, немає між ними близькості й розуміння, нема спілки. Трагічно переживає поет своє заслання, сприймаючи його як несправедливу кару, і це почуття вивершує емоційну інтонацію полотна. Постать Шевченка домінує над простором. Він сидить, займаючи край неба» [Там само]. Процитований фрагмент обрамлений у тексті риторичними запитаннями, які створюють додаткові поля для поширення високої емоційної напруги екфразису.

Порівняння образу Шевченка, створеного Устияновичем, з «Мойсеєм» Буонаротті і метафоричне тлумачення поета як «апостола правди і свободи» породжує нові асоціації. Вони чисельно зростають внаслідок розкриття автором повісті семантики в картині живописних кодів — світла й тіні, тональності кольорів, пластики фігури, техніки мазків.

Детальне розшифрування живописного коду картини К. Устияновича «Т. Шевченко на засланні» в повісті О. Федорука є прикладом інтермедіальних зв'язків живопису й літератури.

У літературних журналах окресленого періоду подано також два великі епічні твори — переклад роману польського письменника Є. Єнджеєвича «Українські ночі, або Родовід генія» [231] та роман-есе Б. Чайковського «Тарас Шевченко» [641], які створюють не тільки тематичний і художній центр зазначених журналів, а загалом шевченківського тексту 90-х років. Перший з названих текстів привертає увагу вже тим, що він є перекладним, адже в досліджуваний період «Київ» дуже рідко публікував переклади. Окрім того, Є. Єнджеєвич виписує постать Кобзаря на тлі широких європейських (зокрема українських) історичних і культурних подій протиімперського дискурсу, тому роман не міг бути опублікований в Україні за радянських часів. Оксана Забужко влучно й образно пише про це в часописі «Ї»: «Ну хоча б про те, яким культурним шоком був свого часу для абсолютної більшості з них (шістдесятників. — Г. Б.) роман Є. Єнджеєвича “Nocy ukraińskie, albo rodowód geniusza” (перекладений і оприлюднений в Україні щойно за “перестройки” у 1988–1989 pp.), котрий

несподівано відкрив ту, опосередковану потужним польським контекстом ретроспективу бачення власної культури в особі її найбільшого генія — Шевченка, — про котру не могло бути й згадки в радянському освітньому каноні: там-бо вся українська спадщина, відповідно переполовинена й скупюрована, перебувала, як Йона в череві кита, в надрах особливого, всемогутнього й всюдисущого російського впливу, всихаючи з роками до якогось незрозумілого “обласного” рудимента великої російської культури: жодної згадки не те що про перейдену Шевченком і кирило-методіївцями літературу й ідеологічну школу польського романтизму, а навіть бодай би про Шевченкове володіння польською мовою в тогочасних підручниках з україністики відшукати годі!» [250] (збережено авторський правопис. — Г. Б.).

Внаслідок публікації роману в шевченківському дискурсі з’являються нові інтонації та значно розширюється його контекст. Скажімо, у традиційних «шевченківських» номерах журналу «Київ» — за березень і травень 1990 р. — сам добір матеріалів (ретропублікації, художні твори, проблемні замітки, фотомонтаж тощо) заперечує однозначну інтерпретацію відомих подій із життя Кобзаря, натомість створюються умови для їхнього переосмислення. Читач отримує змогу побачити в іншому світлі взаємини Тараса Шевченка та княжни Варвари Рєпніної завдяки публікації розділу зі збірника «Російські пропілеї» та повісті В. Рєпніної «Дівчинка» [303, № 3, с. 19–34] чи поринає в проблемне поле невідкоментованого належно «Кобзаря» [303, № 5, с. 144–145], що створює простір для розширення інтерпретаційного спектра шевченківського тексту.

Роман Б. Чайковського приваблює есеїстичним стилем, численними екфразисами картин Шевченка і, у контексті всього художнього дискурсу журналу «Вітчизна», виражає тенденцію стирання глянцю й штампів з постаті й творчості Т. Шевченка. Ця тенденція спостерігається в шевченкіані образотворчого мистецтва, яка вражає розмаїттям ідей, імен, жанрів, стилів: графіка В. Седляра [125], М. Стратілата, В. Лопати [97; 370], скульптура І. Гончара [172], плакат та ескіз знищеного вітража для КНУ імені Т. Шевченка

А. Горської [129, № 1], плакат В. Єрка, плакати до 175-річного шевченківського ювілею М. Павлусенка [127, № 8], репродукції живописних робіт О. Івахненка [127, № 11], Д. Бідношого [128, № 5], Р. Багаутдінова [129, № 3], В. Гарбуза [129, № 1], І. Пархоменка [129, № 3], М. Глуценка [129, № 9], О. Сльоти [130, № 4] та багатьох інших.

У публіцистичному дискурсі матеріалів про Шевченка найвиразніше виявляється тенденція звільнення від ідеологічно заангажованої риторики: досить порівняти матеріали В. Шубравського [685] та О. Сидоренка [552].

У критичному дискурсі домінує інтерес до розширення географії шевченківського тексту, що в аспекті інтермедіальності прочитується як міжкультурний діалог. С. Майданська, розглядаючи музичну складову таланту Шевченка, проводить паралелі з творчістю Баха, Моцарта [380, с. 156–157]. Так виявляється і європейський контекст творчості Кобзаря, і застосування музичних засобів у поетичних творах. Узагальнюючи спостереження І. Франка, Ф. Колесси, С. Людкевича та ін., С. Майданська називає Шевченка «предтечею революційних переворотів у непорушній імперії поетичної форми, які відбувалися на початку ХХ століття в Європі» [Там само, с. 156]. Не застосовуючи термін «інтермедіальність», дослідниця визначає, однак, кілька видів музично-літературних кореляцій у творчості Шевченка. Зокрема, це асоціації з конкретними музичними творами в повісті «Музикант» та листах Шевченка, зв'язок його поезики з народно-пісенною творчістю, а також наслідування в літературі конкретних музичних форм¹²⁵. Дослідниця визначає в поемі «Кавказ» елементи побудови сонатної форми, як-от: наявність кількох самостійних тем, «з побічною і заключною темами, з динамічною розробкою контрастних тем і узагальнюючою, синтезуючою кодою... Ми ніби чуємо яскраво оркестровану

¹²⁵ У нашому дослідженні не ставиться завдання простежити взаємодію літератури й музики, оскільки для літературного журналу як інтермедіального тексту більш характерною є взаємодія літератури з образотворчим мистецтвом, проте в літературознавстві зазначений аспект вивчався такими вченими, як С. Шер, В. Вольф, Р. Краукліс, С. Маценка, Я. Юхимук та ін.

партитуру, де експресивне “tutti” оркестру змінюється надзвичайно тонкими і пластичними соло окремих інструментів» [Там само, с. 157].

О. Пахльовська пише про українсько-італійські зв'язки в контексті творчості Шевченка [477], а О. Кучерук нагадує про литовську сторінку в біографії поета [349].

З усіх вищезгаданих текстів журнальна форма найпомітніше вплинула на рецепцію роману Є. Єнджеєвича «Українські ночі, або Родовід генія», тому ми розглянемо його детальніше.

Уперше твір був опублікований у Варшаві в 1966 р., а українському читацькому загалу став доступний наприкінці вісімдесятих років завдяки публікації в літературному журналі «Київ» (№ 10–11 за 1988 р. та № 1–5 за 1989 р.)¹²⁶. Незважаючи на те, що роман, як пригадує С. Козак, викликав тільки схвальні відгуки серед польських шевченкознавців, у тогочасній Україні якість літературного твору ще не була запорукою його видання¹²⁷. Д. Павличко в передмові до журнальної публікації зізнався, що прочитав роман ще наприкінці 60-х років, і, ставши редактором літературного журналу «Всесвіт», «мав твердий намір опублікувати його в українському перекладі», однак перешкодою стала ідеологічна упередженість партійних наглядачів [231, 1988, № 10, с. 90]. Вони не

¹²⁶ Невеликий уривок з роману під назвою «Поворот Шевченка до Києва» був опублікований у журналі «Сучасність» (1978, ч. 3, с. 9–17), але мало хто міг прочитати його, бо журнал видавався у Мюнхені.

¹²⁷ Якщо польська критика давала схвальні відгуки, то українська — критичні. У статті Т. Пачовського «Твори Шевченка в перекладі Єжи Єнджеєвича» читаємо, що Єнджеєвич «відомий українському читачеві як автор книги про життя і творчість Тараса Шевченка “Українські ночі, або Родовід генія”, яка вийшла вже трьома виданнями. У цьому белетризованому творі, як зазначалось у нашій критиці, поряд з багатим фактичним матеріалом, що знайомить читача з усіма сферами багатогранної діяльності українського Кобзаря, є і слабкі сторони, наприклад, перебільшення польських впливів на Шевченка та надмірний історичний песимізм» [478, с. 192]. Ми навели цитату повністю як зразок езопового спілкування автора з читачем: читач отримав інформацію про роман; про те, що його перевидають в Польщі, отже, він того вартий; але: очікувати друку в Україні не варто, бо є «впливи» і «песимізм». Тому вибір у читача небагатий: або не читати, або читати польською. Нам видається, що Т. Пачовський спонукає до вибору читання, бо він подає у статті три зразки того, як звучить поезія Шевченка в польських перекладах Єнджеєвича, наголошуючи, що перекладач «блискуче відтворив оригінал, його образи і думи поета» [Там само, с. 194].

могли допустити, як тепер ми розуміємо, на колонізовані українські терени твір, у якому підкреслюється антиімперська спрямованість образу Шевченка: «Ідеї боротьби, мужньої дії, переборення занепаду в громадських і національних справах Шевченко утверджував усією своєю творчістю, всім життям» [302, с. 77].

Образ Шевченка у творі Є. Єнджеєвича відзначається невпинною, пристрасною діяльністю з формування національної ідентичності українців та засудження імперської ідеології. В епілозі письменник підкреслює: «Шевченко належав до тих, хто ніколи не схиляв голови перед могутністю царів» [231, 1989, № 5, с. 77]. Ідеться не про могутність монархічних осіб, а всесилля системи, імперії, яка позбавила незалежності поневолені народи.

Польський письменник зобразив українського митця на тлі національно-визвольних рухів різних народів, європейської культури, літератури та мистецтва. Він неодноразово вплітає в оповідь описи живописних полотен, гравюр, скульптур, що сприймається цілком природно, адже він відтворює життя митця, що є поетом і художником в одній особі. Екфразиси можна тлумачити в різних сенсах, а саме: як засіб вираження й формування національної ідентичності, як втілення антиімперського пафосу, вираження емоційного стану поета, форму міжкультурного діалогу тощо.

Одним із живописних образів, який супроводить головного персонажа протягом усього твору, є козак Мамай. Прикметно, що цей образ у романі має не тільки вербальне втілення, а й візуальне — за допомогою єдиної ілюстрації, що додана до публікації твору в семи журналах. На ній ми бачимо графічний монтаж основних образів роману: молодий Шевченко (за «Автопортретом зі свічкою» 1845 р.), дві обкладинки книжок із зображенням козака на коні й кобзаря з кобзою. Тлом для персоналізованих образів є колажне поєднання гілки яблуні зі стиглими плодами, фрагмента плетеного тину з традиційними етнообразами — мальвами, соняшниками, горщиками; в імлі вгадується згуртований загін гайдамаків. Автор ілюстрації об'єднує в одному художньому просторі відомі маркери творчості Шевченка та рецептивну візію Єнджеєвича. У композиції

малюнок перший план відведено обкладинці з козаком: з роману довідуємося, що це картинка козака Мамає, яку Тарасові подарував батько. На ній «був зображений козак на коні, зі списом у руці й рушницею при сідлі. Кінь рвався навскач, а козак сміявся, показуючи білі зуби» [231, 1988, № 10, с. 92].

Зображення одразу ідентифікується: «Це козак Мамай», — сказав батько. Таке представлення не зайве, адже описана композиція не властива для народної картини «Козак Мамай». Класичним є зображення Мамає «серйозним, задумливим, а нерідко і смутним» [321, с. 40]. Постать козака майже завжди розміщена в центрі картини в характерному положенні: він сидить, схрестивши ноги, і грає на бандурі. У альбомі «Козак Мамай» (2008) подано дев'яносто п'ять репродукцій народної картини, і тільки на кількох (автор Ф. Стовбуненко) він зображений верхи на коні [Там само].

Чому Єнджеєвич, зберігаючи семантику образу козака Мамає як символу українського народу, відходить від канонічного зображення? Припустити, що традиційне зображення Мамає не траплялося письменникові, ми не можемо, адже в романі подано розгорнутий екфразис офорту Тараса Шевченка «Дари в Чигирині 1649 року», в композиції якого є народна картина в класичному варіанті. Можна пов'язати оригінальне бачення образу з картинами народного художника з Полтавщини Федора Стовбуненка (1864–1933): козак грає на бандурі, сидячи верхи на баскому коні [Там само, с. 63]. Адже майбутній письменник, юність якого пройшла в Катеринославі (нині Дніпро), міг десь їх побачити. Проте народний художник зберігає звичну задумливість козака, а в романі він веселий.

Можна припустити, що оптимістичне вирішення зумовлене фіналом оповіді, яка завершується переконанням, що «страшна чорна глибінь» українських ночей провалилася «в прірву історії» [231, 1989, № 5, с. 79]. Хоча ми вбачаємо й інші сенси в образі веселого козака, зокрема, можна трактувати його як символ національної ідентичності, не спотвореної імперським дискурсом. Авторитетний мамаєзнавець Платон Білецький стверджував, що, хоча найраніші

картини датують початком XVIII ст., композиція картини виникла в докозацьку добу [106, с. 574–575]. З іншого боку, непрямим підтвердженням такого датування є те, що Шевченко включає картину в композицію офорту «Дари в Чигирині 1649 року». Отже, семантика цього народного персонажа склалася до колоніального поневолення українців Російською імперією. Власне його веселість, активний рух (не сидить, підібгавши ноги, а мчить навскач) символізує опір імперській владній структурі, який згодом і покаже Шевченко.

У кожному епізоді, де автор вдається до образу Мамає, відбувається розширення його семантичного поля. У дитячі роки Тараса образ козака пов'язує славу минувшину з неясним ще майбутнім підлітка. Коли хлопець з дідом іде на прощу до Мотронинського монастиря, будівля якого «ще пам'ятала козацькі часи», то на рундуках з картинками упізнає «хороброго козака Мамає» [231, 1988, № 10, с. 103]. Проте романтизація минулого відбувається не лише в уяві Тараса, а й інших українців. Так, коли хлопчик з дідом повертаються з прощі, то зупиняються на нічліг у паламаря. Інтер'єр його помешкання має характерну деталь: «На одній стіні висіли святі образи в позолочених і посріблених рамах. На другій — дві криві шаблі й рушниця, а над ними — яскравий малюнок козака Мамає. Тарас зажмурився, щоб сховати сльози... Снилася Тарасові родюча земля українська, країна воєн і пісень» [Там само, с. 104]. А ось Тарас, уже на службі в Енгельгардта, бачить «зображення славного козака Мамає» в Києві на Бесарабці. Серед яток з книжками і картинами він уявив батька, який купує картинку [231, 1988, № 11, с. 90]. Пронизливе почуття втрати, безпросвітнього життя охопило його: «Прискорив ходу. Цього разу навіть не розглядав книжок з кунштиками» [Там само].

Надалі картинка з Мамаєм для Тараса стає ознакою українства. Він хоче розмножити свій портрет отамана Головатого за допомогою літографії, бо «багато інших українських патріотів охоче помістили б таку картинку на стіні, хоча б поряд із малюнком славного козака Мамає» [231, 1989, № 1, с. 92]. Чергова поява образу народного героя в житті Шевченка відбувається через чотирнадцять років,

коли він приїздить до Києва уже вільним. Їй передують авторські роздуми про «блискавиці історії», які руйнували золотoverхий Київ, і про «живлющу силу», яка його відроджувала. Чи не народна пам'ять і незнищенне прагнення до волі? Тарас бачить «з десятків літографій славного козака Мамая» і купує одну. А ще він придбав зошити з переписаними від руки віршами Сковороди і власними [Там само, с. 94]. Ми бачимо не панського козачка, а визнаного поета, який розуміє, що слово — це зброя, не підвладна часові. Якоюсь мірою, доля вже готує його до заміщення улюбленого героя, адже скоро вже його портрети, увиті вишитими рушниками, висітимуть у селянських хатах. Таке символічне бачення образу поета виводимо від судження Р. Михайлової, що вбачає в Мамаєві як типізованому народному героєві «розвиток прадавньої теми володаря віщого слова, музиканта, волхва, заклинача, водночас поєднуючи риси воїна і захисника, слово якого виступало як засіб боротьби — “меч духовний”, як вислів суспільно-громадської думки, як інститут накопичення важливої для майбутнього інформації» [407, с. 119]. В останній приїзд в Україну, передчуваючи, що вже назавжди прощається з Києвом, Шевченко знову бачить картинку з Мамаєм: «На одній із них гарцював на червоному коні червоний вершник. Шевченкові почувся голос батька: “Це козак Мамай”» [231, 1989, № 5, с. 60].

Відомо, що Є. Єнджеєвич прекрасно знав художній світ поетичної творчості Шевченка, адже його переклади Шевченка польською мовою високо оцінені фахівцями. Однак у післямові до роману він зазначає, що оскільки переклади Шевченка польською мовою «не віддзеркалюють повністю їхньої мистецької краси, а часом навіть і змінюють їх зміст», то він подає твори в оригіналі, у фонетичній транскрипції, і тлумачить їх прозою [230, с. 633]. Так ми маємо змогу спостерігати делікатну форму рівноправного міжкультурного діалогу.

Письменник органічно вплітає народно-поетичні образи поезій Шевченка в текст свого твору, зокрема й один з основних образів народної картини «Козак Мамай» — дуб. У романі цей образ грає всіма гранями, набутими в літературі й живописі. На думку авторитетного шевченкознавця Л. Генералюк, «дуб візуалізує

у прозі й поезії Шевченка незриме — древнє походження, славу, потугу нації, силу її духовного буття: дуби з епохи Гетьманщини, “мов ті діди високочолі”, дуб “зелений, мов козак”, дуб “кучерявий”» тощо [155, с. 493].

Р. Михайлова пов’язує образ дуба, з одного боку, з культом «світового дерева», моделлю світобудови, а з іншого — з символами народної картини «Козак Мамай», де дуб втілює незламність та силу духу, є «алегорією довговічності й відновлення, щорічного воскресіння природи, ширше — життя взагалі», є «натяком на духовне просвітлення» [407, с. 115]. Коли Є. Єнджеєвич пише про наміри Шевченка створити національну систему виховання, про його радість від створення недільних шкіл у Києві й Харкові, від видання «Основи» в Петербурзі, він не обмежується констатацією подій, а знаходить їм художній відповідник — метафору «дуб», що символізує біль минулих втрат, але водночас асоціюється з майбутнім духовним оновленням: «Шевченко бачив, що український дуб, осмалений грозовими блискавицями, надламаний буревіями, обпалений спекою, стоїть гордо і міцно. “А від коріння тихо, любо / Зелені парості ростуть”, — написав він в одному з віршів і далі з твердою переконаністю додав: “І виростуть”» [231, 1989, № 5, с. 65].

Отже, образ козака Мамає у творі Є. Єнджеєвича супроводить Шевченка впродовж усього життя. Інші дослідники також звертають увагу на роль цього образу у творчості Т. Шевченка. Зокрема, мистецтвознавці помічають, що народна картина вплинула не лише на поетичну творчість Шевченка, а й на живописну. Так, П. Білецький, автор фундаментальної праці «“Козак Мамай” — українська народна картина» (1960), спостеріг символічну єдність творчої манери Шевченка-художника і цієї народної картини. Зокрема, він зауважив, що Шевченкова картина «Катерина» має таку ж композиційну схему і такі ж символи: дівчина, дуб, селянин та ін. [106, с. 577]. Білецький вбачає вплив народної картини й у серії малюнків Шевченка «Притча про блудного сина»: «Герой серії — “людина взагалі” (недаром він у будь-яких ситуаціях зображується напівоголеним) нічого відворотного у своїй зовнішності не має, а в

одному з малюнків є автопортретом самого художника. Постать героя, як і в *мамаях*, в усіх малюнках на першому плані, решта елементів у середині композиції є символами його побуту, атрибутами, що характеризують його вдачу (як в *мамаях*)» [Там само]. Аналізуючи образну систему серії, учений наголошує на негативному ставленні Шевченка до самодержавної Росії, адже її символами для художника є «корчма, стайня, цвинтар, казарма, тюрма, вертеп розбійників-убивць» [Там само].

У романі створення серії «Притча про блудного сина» поєднується зі створенням іншого циклу, де зображено історичних і літературних персонажів — Нарциса, Діогена, Телемака, Святого Себастьяна, Робінзона Крузо та ін. Підкреслюється світський та сучасний характер «Притчі...», наголошується, що Шевченко в цей час відчував гостру самотність [231, 1989, № 5, с. 41]. Цю думку Єнджеєвич вкладає в уста Богдана Залеського: «Це все постаті людей, які мучились і помирали в самотності. Яким же самотнім мусив відчувати себе творець цієї речі, хоч йому ніколи не бракувало дружніх сердець» [Там само, с. 64]. Екфразис малюнка «Мілон Кротонський» сприймається як символ життя самого Шевченка в російській імперії: «Чоловік із зовнішністю велетня намагається вирвати руку, затиснуту у стовбурі дерева. На обличчі відбилосся страшне, розпачливе напруження. А з лісу біжить у його бік хижий звір» [Там само].

Загалом звертання до творів образотворчого мистецтва в романі по-особливому освітлює і Шевченка, і Єнджеєвича. Скажімо, розповідь про створення Шевченком альбому «Мальовнича Україна» містить інформацію мистецтвознавчого та антиколоніального змісту й зацікавлює майстерністю наратора.

Шевченко задумав свій альбом як художнє доповнення «Кобзаря» з метою «пробудження національної свідомості українців». Єнджеєвич наголошує на тому, що Шевченко намагається в картинах «показати найістотніші риси української національної мудрості: поетичне бачення смерті (“Похорон молодої”),

філософський гумор українця (“Казка про солдата і смерть”), людяність звичаїв (“Старости”), оригінальність громадських взаємин (“Чумаки”) і багатство культурних традицій (“Перезва”)) [231, 1989, № 2, с. 80–81]. Водночас польський автор не зупиняється на дидактичному висновку: «“Мальовнича Україна” повинна була дати українцям наочний урок патріотизму, стати для них наочною азбукою національної свідомості» [Там само], — а тлумачить сюжети й семантику офортів з огляду на інформацію, виражену візуально й вербально (роботи містили під зображеннями пояснювальні тексти). Власне, Єнджеєвич виступає вмілим дешифратором живописних образів і стислих пояснень Шевченка, інтригуючи читача фразою: «Справа вимагала маскування — з огляду на цензуру. Шевченко здійснив його дуже вміло» [Там само].

Найдетальніше в романі представлений офорт «Дари в Чигирині 1649 року». Екфразис офорту обрамлено історичними відомостями, які виявляють проукраїнські симпатії автора: «“Дари в Чигирині” відображають один з найсвітліших моментів в історії України. Рік 1649-й був роком найбільшої слави українського народу. Її принесли перемоги на полях битв під Жовтими Водами і Корсунем, під Збаражем і Зборовим. Польща, Туреччина і Москва домагалися союзу з доблесним гетьманом» [Там само]. Композицію офорту описано детально, зроблено також важливі змістові акценти: Хмельницький позиціонується як гетьман козацької держави, до якого з пошаною ставляться послы іноземних країн. Зображення Мамає в контексті попередніх історичних відомостей символізує силу козацтва: «На картині бачимо внутрішні покої чигиринської резиденції Хмельницького. Три послы — турок, поляк і московит — чекають на прийом у володаря України. Багаті дари, привезені послами, контрастують із скромною обстановкою вітальні. Єдину її прикрасу становить малюнок козака Мамає на стіні» [Там само].

Єнджеєвич не тільки наводить «знаменний» підпис, який Шевченко помістив під офортом, а й детально його розтлумачує: «“Із Цареграда, із Варшави і Москви прибували послы єднати Богдана і український народ, уже великий і

сильний. Султан, окрім великого скарбу, прислав Богданові червоний оксамитовий жупан на горностаєвому хутрі, одяг княжий — порфири, булаву і шаблю, одначе рада (опріч славного лицаря Богуна) присудила єднать царя московського”... Те, що він висловив у текстівці, мало нагадати землякам, що угода козацької старшини з царатом принесла селянству катастрофічне погіршення умов життя і що не всі козацькі ватажки підтримали цю угоду. Шевченко нагадував, що Україна була колись “вільна і сильна”» [Там само]. Інтерпретація Єнджеєвича має виразний антиімперський характер. У короткій фразі йде зіставлення понять «свій» і «чужий». «Своя» воля і слава втрачені внаслідок дій ради, «чуже» (імперське) зрештою обернулося кріпацтвом. Шевченко, зауважуючи незгоду Богуна, схвалює її, називаючи полковника «славним лицарем». Єнджеєвич цю підцензурну позицію конкретизує, вказуючи, що Богун з молоддю «доводили, що в Московській державі селяни знаходяться під жорстоким гнітом кріпацтва».

Єнджеєвич піддає розкодуванню й інші офорти серії «Мальовнича Україна», виокремлюючи в них найважливіше — ідею свободи людини. Письменник показує, що для Шевченка саме вона є домінантою усієї творчості. Кожного, хто зазіхає на свободу людини чи народу, чекає справедливе покарання. Найбільше обурення в Шевченка викликають «два тирани, два гнобителі українського народу» [Там само, с. 83] — Петро I та Катерина II. Найкрасномовніше почуття Шевченка виражені в романі, на нашу думку, у двох епізодах, у яких відтворено його ставлення до пам’ятників обом царям. Ідеться про пам’ятник Петру I в Петербурзі та про пам’ятник «Тисячоліття Росії» скульптора М. Микешина.

Гнівний опис скульптури Петра Тарас Шевченко подав у поемі «Сон»: «Кінь басує, — от-от річку, / От... от... перескочить. / А він руку простягає, / Мов світ увесь хоче / Загарбати. Хто ж се такий? / От собі й читаю, / Що на скелі наковано: / *Первому — Вторая*» [660, с. 187–188]. У романі Єнджеєвича картина набуває додаткових нюансів, які викликані, ймовірно, асоціаціями людини XX ст.:

«Нарешті — вершник на мідному коні, який, гарцюючи на скелі, топче, здається, увесь світ...» [231, 1989, № 2, с. 83]. Момент незнання особи вершника з подальшою його ідентифікацією присутній в обох текстах, проте Шевченко пише про «загарбання», присвоєння світу царем, а Єнджеєвич — про зневагу, яку можна почувати й без завоювання. У такому контексті негативна конотація образу монарха значно розширюється, але наратору важливо зберегти внутрішню фокалізацію в Україні, тому він цитує рядки Шевченка: «Це той *первий*, що розпинав / Нашу Україну, / а *вторая* — доконала / Вдову сиротину» [Там само]. Єнджеєвич прагне засудити не тільки персоналії монархів, а загалом інститут царизму. Впродовж усього твору трапляються гострі оцінки самодержавних чиновників, показується гноблення народів за національною ознакою. Так, характеризуючи генерала Рєпніна, письменник помічає, що він «не мав у собі нічого від шовіністичної азійської пихи російських вельмож часів Петра й Катерини»; чи зауважує, що українська спільнота в Полтаві дедалі «більше відчувала на собі залізну лапу царського централізму» [231, 1988, № 10, с. 110].

Єнджеєвич, розширюючи літературний контекст проблеми, порівнює її художнє вирішення в кількох авторів і наголошує: «У тій суперечці, яку Міцкевич вів з Пушкіним на тему царату, Шевченко стояв на боці Міцкевича» [231, 1989, № 2, с. 83].

Неодноразово вдавалися до такого порівняння й літературознавці. Подібність позиції обох поетів відмітив М. Зеров, який у лекціях 1927–1928 рр. підсумував: «Із трьох найбільших поетів Слов'янщини, що взяли темою Петербург і статую Петра, два зійшлися доволі близько. На той час, як Пушкін у своєму “Медном всаднике” дав освітлення двозначне — недарма дехто вважав поему апотеозом Петра, — Шевченко і Міцкевич обидва послали кнотовладному цареві своє прокляття во ім'я тисяч похованих тут на “каналській роботі” людей» [260, с. 167]. Про спільне для обох поетів почуття ненависті до царизму, паралельні образи писав Є. Маланюк в есе «Петербург, як літературно-історична тема» (1931). Він наголошував, що в поемі А. Міцкевича «Дзяди» Петро І

зображений як тип суворого деспота, адже Петербург споруджено не внаслідок божественного задуму, чи задля оборони, чи ремесла, а для того, щоб «*cał tu wszechmocność woli swej pokazał*» [383, с. 370–371]. Маланюк визначає не лише ставлення до імперії колонізованих народів, а й (на основі аналізу творів Пушкіна) вороже ставлення імперії до Західної Європи, яке стало «лейтмотивом Росії ... протягом цілої історії аж до сьогодні» [Там само, с. 371]. І хоча це судження написане більш ніж вісімдесят років тому, воно звучить особливо актуально з огляду на реакцію східного сусіда з приводу вибору Україною європейського вектора розвитку.

За останні роки роман Є. Єнджеєвича «Українські ночі, або Родовід генія» перевидано в Україні (Рівне, 2012) і в Польщі (Warszawa, 2014). В сучасних умовах, коли неоколоніальні потуги Росії щодо країн-сусідів окреслилися більш ніж виразно, актуальність твору зростає.

Журнал «Київ» посилює антиколоніальний пафос твору Єнджеєвича за допомогою публікації статті Віктора Іванисенка «Рятуймо наші душі! Елегія в прозі на мотив Миколи Вінграновського» [302, с. 127–133], у якій висвітлено проблемні завдання для письменства кінця вісімдесятих років. З одного боку, стаття додатково репрезентує світоглядні орієнтири й стиль перекладача роману, а з іншого — продовжує розмову про суспільну роль літератури (і ширше — мистецтва), що розпочалася на сторінках роману. В. Іванисенко визначає роль літератури словами Шевченка «учи неложними устами сказати правду» й трактує таку творчу діяльність як спосіб «налагодження порушеного контакту з читачем», форму самого існування літератури [Там само, с. 133]. Література для літературознавця-дисидента залишається суспільно заангажованою, він шукає нові майданчики для впливу на українця загалом і селянина зокрема. В. Іванисенко пояснює, чому апелює передовсім до «людей, які працюють біля землі»: для нього вони забезпечують не тільки матеріальні потреби народу, а й творять «народну духовну культуру в найширшому змісті цього слова» [Там само, с. 127].

Проте стаття цікава не тільки проблемними тезами, а й запропонованими способами їхнього вирішення, оскільки вони стосуються функціонування літературної періодики. В. Іванисенко неодноразово розглядає публікації «Літературної України» чи «товстих» журналів як хроніку певного часу, засіб вираження поглядів і ставлення людей до певних проблем, проте він вважає, що ці видання мешканець села не читає. Тому він пропонує видавати літературну газету чи журнал спеціально для сільського читача.

Сама ідея спеціалізації літературної періодики лунає не перше десятиліття, але все ще не знайшла практичної реалізації в українському інформаційному просторі. Мабуть, навряд чи можна нині орієнтуватися на адресата за соціальним походженням, швидше — на групу за інтересами, проте ознаки, які В. Іванисенко хоче бачити в новій періодиці, видаються нам універсальними й актуальними: «специфічний тип видання з своїм стилем мислення <...>, своїм стилем мовлення, вільним від казенщини, загальної фразеології і риторики» [Там само, с. 133].

У репрезентації шевченківського тексту в літературних журналах наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття виокремлюється тенденція розширення тематики й стильового забарвлення матеріалів, присвячених життю та творчості Т. Шевченка. У 2010-і роки тенденція до модернізації поглиблюється й відбувається осучаснення не тільки рецепції, а й самого образу Кобзаря. Розглянемо прояви цієї тенденції детальніше.

На початку двотисячних у газеті «День» (2000) була опублікована стаття І. Дзюби «Алергія на Шевченка». Літературознавець у ній аналізує публікації деяких столичних газет, приурочені до 9 березня й об'єднані «епатажними екзерсисами» про творчість Тараса Шевченка та традицію відзначення шевченківських днів. І. Дзюба доводить, що їхня «немилість» до пошани українського генія зумовлена передовсім низьким рівнем обізнаності з його творчістю [202, с. 506–506] і однобічністю редакційної політики [Там само, с. 509]. Водночас І. Дзюба справедливо зауважує, що за відкрито глумливими чи іронічними матеріалами «стоїть драматична й болюча проблема. Вона відома, але

про неї не говорять напряду публічно» [Там само, с. 506], і її не можна пояснити лише «реакцією на нудну канонізацію» Шевченка та інших представників української культури [Там само, с. 509]. Учений наголосив, що гідному ставленню до своєї культури однаково чужі й ідолопоклонство, і сучасний цинізм, а найбільше занепокоєння викликала в нього така негативна риса українців, як «колективне самообпльовування» і «хамство — нерідко і в “інтелектуалізованих” формах» [Там само, с. 508]. Запропоноване вирішення проблеми: «знайти власну позицію і не пристати ні до когорти бездумних возвеличальників, ні до табуна сучасно наблатиканих циніків» [Там само, с. 506] — інтелігентне й конструктивне, тому воно здебільшого так чи так присутнє в тому шевченківському тексті, який створюється зусиллями літературознавців, культурологів і митців впродовж порівняно нетривалого періоду початку ХХІ ст., зокрема і в літературних журналах України 2000-х рр.

Варто зауважити, що не часто в літературних часописів є потреба друкувати художні твори Тараса Шевченка, що пояснюється передовсім прагненням до окремих книжкових видань і виправдано багатьма факторами, зокрема значно кращими поліграфічними можливостями. Проте, коли такі публікації з'являються, емоційний та інформаційний резонанс матеріалів літературного журналу зростає.

Прикладом може бути книга 3 (12) журналу «Київська Русь» (2007) під назвою «ОкУпація», де слова Тараса Шевченка застосовано для викривання позиції малоросійства: «Нині саме час згадати Шевченкову передмову до нездійсненого видання “Кобзаря” 1847 року, аби ще раз замислитися над відповідальністю людей слова перед країною, добою і, як би патетично це не звучало, своїм народом» [584, с. 6]. Водночас ми можемо сьогодні побачити, як блискавично швидко настав час окупації не тільки свідомості, а й території. Тому, за словами А. Середи, лідера гурту «Кому вниз», «...сучасна Україна досі залишається в стані актуальності Шевченкових творів» [305, с. 7].

У вступній статті журналу «КР» встановлено типологічні сходження між творами, що задають тему номера: подібний хронотоп (зрада духовності заради

особистої вигоди), спільні мотиви (лінощі душі, увиразнення непривабливих рис національного характеру тощо). Водночас у тексті є надія, що можна подолати ренегатство. Стус чітко вказує орієнтири шляху для людей, що виборюють честь і гідність: «від єгипетського ситого горщика до самотворення, від стада — до народу, від малоросійства — до українськості» [584, с. 6].

Після вступної колонки подано два тексти Тараса Шевченка: іконічний — «Автопортрет зі свічкою» (1860) і вербальний — «Передмова до нездійсненого видання “Кобзаря”» [305, с. 7–10]. Видається символічним використання репродукції саме з цієї гравюри, адже, як запалена свіча розсіює морок темряви, так полум’яний дух борця («Борітеся — поборете!») перемагає «велику тугу» підневільного життя. В очах Шевченка на гравюрі ніби застигли слова з гнівної («одцурались себе», «проміняли свою добру рідну матір...») і повчальної «Передмови...». Однак не можна не звернути увагу й на іронічну дистанцію, яку встановлює автор між собою і «возлюбленною братією» за допомогою численних старослов’янізмів, риторичних звертань і запитань, рясних аналогій зі світовою спільнотою, русизмів, мабуть, Шевченко був свідомий свого призначення уже в 1847 р.

Сучасному читачеві, який звик до візуальних образів, важливо бачити зображення автора знакового тексту. Семантика цього автопортрета переконливо позитивна: європейський костюм, трохи нахилена вперед фігура, рука із затиснутим пером, наполегливо стиснуті вуста символізують дію, але це творча дія в романтичному ореолі (свічка в глибині кімнати, вибаглива гра світлотіні тощо). Портрет неодноразово ставав об’єктом поетичних візій (Р. Лубківський, А. Королів), проте, на нашу думку, найвиразніше передав його експресію П. Гірник:

Клекоче світ поза вікном твоїм,
Воює, стогне, але знать не хоче,
Що ти його відкрив, як двері в дім,
І свічку засвітив посеред ночі [162].

Інформаційний зміст іконічного тексту розширюється за допомогою супровідних цитат з інтерв'ю А. Середи, лідера гурту «Кому вниз», які звучать як певний оксиморон, бо одне бажання заперечує інше: з одного боку, утверджується актуальність творів Шевченка (див. процитовані вище рядки), а з іншого — йдеться про обмеження ролей Шевченка: «Хочу дочекатися тих часів, коли про Тараса Григоровича будемо говорити не як про пророка, а просто як про геніального поета» [305, с. 7]. Власне, голос співака й композитора додає до інтермедіального образу поета ще й музичну інтонацію.

Сучасне трактування шевченківського тексту на сторінках журналу виявляється не лише в доборі матеріалів, а й за допомогою графічних засобів (плашки, фігурні врізки), які раніше застосовувалися переважно в книжковому макетуванні. Глибоко аналітичні, проникливі слова Шевченка про важливість друкування творів рідною мовою, з тим духом народу, що зберігся в думах, історичних піснях, переказах про старовину, завершуються оцінкою «Енеїди» І. Котляревського: «...добра, а все-таки сміховина на московський шталт» [Там само, с. 9]. Паралельно на цій сторінці подається на плашці велика цитата із праці І. Нечуя-Левицького «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини». Лаконічна фраза Шевченка про Гоголя, якого росіяни ставлять за взірць письменника, «бо він пише не по-своєму, а по-московському», отримує в І. Нечуя-Левицького всебічну інтерпретацію. Він вказує, що ранні твори Гоголя «по мові — великоруські, а змістові — українські», наголошує, що «Гоголева муза» мала шкідливий вплив: «ввігнала їм (українцям. — *Г. Б.*) у голову ту ідею, що Україна й справді може жити однією загальною літературою з Великоросією» [Там само, с. 9]. Завдяки Гоголю «великороси» здійснили поділ на дві літератури — народну і «для вищої верстви», впровадили довгоживучі штампи, що Шевченко — «поет народний та й годі» (тобто для селян), а література для освічених «повинна писатись великоруською мовою» [Там само, с. 9].

Риси таланту Шевченка-художника розкриваються в статті В. Яцюка «Про Шевченківські реліквії у Варшаві» [Там само, с. 11–21]. Стаття, написана,

здавалося, з конкретного приводу, містить багато подробиць, які стосуються загалом долі Шевченка, його мистецьких і дружніх вподобань, і зрештою не лише дає відповіді на поставлені завдання, що стосуються трьох малюнків: «спостерегти деякі прикмети їхньої художньої структури..., поміркувати над авторськими і неавторськими назвами малюнків» [Там само, с. 13], а й надає змогу через окремий випадок досягнути особистість художника. Так, порівнюючи два варіанти малюнка «Трію», В. Яцюк зауважує: «На Шевченковому оригіналі, що в Польщі, зовсім по-іншому вимальовано очі “киргиза”... коригування погляду... значно змінює художньо-змістову режисуру всієї композиції... Створюється враження, що подружжя разом дослухається до останніх звуків східної мелодії» [Там само, с. 17]. Помічена деталь (увага до народної пісні) виявляє те, що пов'язує художника і його героїв, їхній внутрішній світ. З-поміж інтермедіальних зв'язків досліджується семантика назви малюнка.

У часописі «Книжник-review» (2004) з промовистою назвою номера «Модна класика!: спецпроект» сучасний образ Шевченка створюється за допомогою суджень багатьох учасників, що представляють різні сфери діяльності й різні дискурси, у результаті твориться інтермедіальний шевченківський текст. Погляди відомих українців об'єднує прагнення оновити образ Тараса Шевченка згідно з теперішньою аксіологією успіху й технологічними можливостями.

У вступному слові від «Книжник-review» сказано, що завдяки конкурсу «Червона рута» українці почули й побачили інтерпретації Шевченка музичними групами «Кому вниз», «Fata Morgana», «Мертвий півень», «Сад» тощо. Унаслідок таких прочитань «зомбовані совєцькою освітою» усвідомили, що «його ім'я зачовгали, його геніальні ідеї довели до абсурду й тим самим знищили їх вплив на суспільство, викреслили зі свідомості українців, із інформаційного простору світу» [411, с. 3]. Така преамбула провокує учасників дискусії на відвертість і висловлення альтернативних суджень до тривіального, «шкільного» бачення класики загалом і ролі Шевченка зокрема.

С. Вакарчук говорить про Шевченка й класику як музикант і сучасна людина у «європейській парадигмі». Його загальна оцінка: «Шевченко був модною, креативною людиною». Вакарчук, за його словами, представляє покоління тих, хто дивиться на Шевченка «з любов'ю і повагою, але тверезо». Він вважає, що можна нині зробити Шевченка модним і популярним. Для цього варто спочатку актуалізувати не саму поезію, а «навколомистецьку спадщину»: «Насправді він сам був цікавою й модною молодого людиною..., гламурною, в певному розумінні цього слова. Довкола нього, у Петербурзі, відбувалося й гуртувалося мистецьке життя тогочасної Росії. Він був міським, урбаністичним мистцем, і цей образ ніде не є віддзеркаленим. І для нас, і для світу він презентований як селяк» [Там само]. Музикант вважає, що потрібно використати напрацьовані закони ринку: на аукціони Сотбі виносити картини та рукописи Шевченка. Його твори — «дорога спадщина 50-мільйонного народу, а не “ікона в рушниках”, мало пишатися тим, що він “НАШ”». Вакарчук переконує, що в Шевченка така ж потужна енергетика слова, як у Бернса, Байрона, у Пушкіна такого нема [Там само, с. 4–5].

Р. Корогодський наголошує на відтворенні класики різними видами мистецтва й вибудовує «українське обмежене коло класиків», впроваджуючи певну ієрархію [Там само, с. 6]. І. Бондар-Терещенко та Ю. Андрухович руйнують цю ієрархію, проблематизуючи значення Шевченка для сучасного літературного процесу. Зокрема Андрухович пов'язує умови розвитку української літератури з ролями, які накинута Шевченкові: «Вона (українська література. — Г. Б.) невідома світові, її знаки, коди й мотиви не стали частиною певної універсальної системи, вона не цитується, не читається, а отже й не перечитується, не переосмислюється... Пушкін є наслідком “національно-культурної нормальності”. Шевченко є наслідком “національно-культурної екстремі”. Російська нація у XIX ст. перебувала в нормальних умовах, а українська — в екстремальних, на грані зникнення... тому історично на Шевченка звалено так багато місій і функцій» [Там само, с. 8–9]. Актуальність Шевченка підкреслює і

Д. Горбачов: «Навіть зараз у творах Андруховича є багато від Шевченка. Шевченко поціновував культуру України і Росії саме як європейську культуру... він критичний, і критичний до українців більше, аніж до інших народів... багатомовний... Ми говоримо про Шевченка як про самоука, як про людину малоосвічену. Насправді Шевченко був дуже освіченою людиною. Саме так його треба розглядати. Саме таким він буде цікавим сучасному світові» [Там само, с. 20].

А. Середа визначає особливості стилю Шевченка через готику, яка асоціюється в нього з «культивацією сили, але не грубої, не дурної. Якщо не брати лірику, Шевченко — радикальний, активний, цілком готичний. У нього не синтаксичні чи ритмічні, а діалектичні якісь речі, і найголовніше — величезна енергія. Саме тому він владі не потрібний, влада його боїться» [Там само, с. 32].

Думки, які висловлені в просторі часопису «Книжник-review» у 2004 р., створили інтермедіальний дискурс образу Шевченка, який через десять років став практикою. Визначні події другого Майдану потребували символу, який уособлював би незламний дух нації, і ним став Тарас Шевченко.

Із багатьох версій шевченківського тексту після 2014 р., розглянемо версію «Українського журналу», що має головну тему «Пророк майдану». Його обкладинка — це обличчя Шевченка, утворене як колаж з багатьох фотографій (автор І. Докоупіл). В основному це — учасники Майдану, впізнавані місця, але є кілька світлин, які ніби втілюють сам дух непокори й були присутні на Майдані віртуально, наприклад, поет В. Стус.

Публікації журналу фіксують нові втілення образу Шевченка. Критик А. Дрозда констатує, що Шевченко часів Майдану втілювався в багатьох артефактах: постерах, футболках, інтернет-мемах, нових піснях на вірші Шевченка. Він бачить Шевченка «бунтарем з найрадикальнішими закликами», «чистим революційним романтиком», «головним лібертаріанцем української літератури» і вважає, що «найновіший образ Кобзаря — пророк Майдану» [610, с. 16].

Живий і динамічний образ Шевченка, створений Майданом, є контрастом до традиційного, створеного в Національному музеї. На думку Д. Ключко, у Музеї не вдалося створити нове бачення образу поета й представити його живописну спадщину концептуально й технологічно, показати мотиви, що об'єднують літературну й візуальну частини його творчості [Там само, с. 18–19].

Модернізація образу Шевченка дала змогу визначити певні моделі його рецепції, що зробила Л. Якимчук у статті «Ремонт Шевченка». Вона спробувала синтезувати ставлення до Шевченка в українському суспільстві впродовж років незалежності й визначити певні культурні домінанти. На її погляд, у 1990-х роках переважав «культурний штамп», у 2000-х розпочалася «негласна боротьба з канонізацією і “зашаровароваренням”» зі своїми полюсами: українофобським (Бузина) і еротичним (брати Капранови). У 2014 р. виник варіативний образ: «з'явилася нова рецепція, але ніде не поділося те старе просвітянське потрактування» [Там само, с. 21]. З таким баченням можна погодитися, однак окремі позиції варто обумовити винятками чи поясненнями. Зокрема, як показав аналіз текстів «Сучасності», її автори вже наприкінці вісімдесятих розпочали «боротьбу з канонізацією», причому гласну. Міркування про одночасне існування просвітянської та модерної (постмодерної) рецепцій є доцільним.

Потрібно також додати, що на сучасне бачення й творення шевченківського тексту значний вплив мають різноманітні технології. Серед них важлива роль належить кінематографу: випадково чи ні, але помітним початком оновлення шевченківського тексту став фільм Ю. Макарова «Мій Шевченко» (2001). А в 2014 р. зрезонували проекти С. Проскурні: «Наш Шевченко» (365 новел) і документальна годинна стрічка «Шевченко: ідентифікація» [Там само].

Своя сторінка належить новій пісенній шевченкіані, особливо не в мелодиці народної пісні, а в стилі салонного танго, репу, року та джазу [Там само, с. 49].

Отож версія шевченківського тексту «Українського журналу» (2014) є інтермедіальною і модерною по суті. Видається, що саме парадигма інтермедіальності є зручним інструментом дослідження оновленого

шевченківського тексту, бо дедалі увиразнюється тенденція до створення технологічно привабливого образу Шевченка через поєднання іконічного й вербального, що органічно для особистості, у якій є хист до різних видів мистецтва. А. Ткаченко зазначає, що творчість Т. Шевченка «найбільше надається до інтермедіального осягнення» тому, що сам поет був ще й художником і співаком [602, с. 239]. Спектр версій тут різний. Скажімо, у «маскультивській» (Т. Гундорова) версії А. Єрмоленка (2013) поет постає у вестернізованих образах супермена, бізнесмена, в Іллі Стронговського (2012) — божества Ктулху [186; 610, с. 25]. Водночас сенс і композиція малюнків А. Єрмоленка стають ігровими, неоднозначними через цитацію поетичних рядків Т. Шевченка: наприклад, образ Шевченка-повстанця супроводять рядки з поеми «Юродивий»: «Найшовсь-таки один козак із мільйоння свинопасів...»; на малюнку «Шевченко-бідняк» — із вірша «І виріс я на чужині...»: «...У тім хорошому селі / Чорніше чорної землі / Блукають люди...».

Журналісти газети «День» створили образ Тараса Шевченка засобами креолізованого тексту, у якому інформація передається через поєднання вербальних та іконічних елементів. Продукт інфографіки — двадцять четвертий випуск серії «101 причина любити Україну», присвячений образу Тараса Шевченка. На постері творчість Шевченка представлена в статистичних відомостях (кількість написаних творів, кількість пам'ятників тощо), візуальних образах (репродукція автопортрета Шевченка 1843 року в плакатному стилі), схемах (висота найвищого пам'ятника), знаках (знак безмежності; карта світу; перо як символ поетичної творчості, палітра — живописної) і лаконічних поясненнях [406, с. 22].

Інформацію про перекодування поетичних творів Шевченка засобами інших видів мистецтва, зокрема жанру радіовистави, описав А. Ткаченко. Вірші з так званого Ликериного циклу прозвучали по радіо в супроводі спогадів Ликери Полусмак та пісень на слова Т. Шевченка: була організована серія радіопередач «Мистецькими стежками» (2012, архів телерадіоканалу «Культура»). На слухну

думку науковця, за допомогою інтермедіальної форми «і вузькофаховому текстові в сув'язі зі здобутками інших сфер культури можна надати прагматично-освітнього застосування» [602, с. 239].

А. Ткаченко здійснює всебічне прочитання Шевченкових поезій так званого Ликериного циклу на основі аналізу «усіх сфер художньої мови — від фонічної до синтаксичної» [Там само, 2015, с. 247]. Визначення найтонших відтінків фоніки й ритміки поезій [Там само, с. 243, 247] резонує під впливом художнього читання поезій та пісень на слова Шевченка, про які йдеться в згаданих радіопередачах. Проте сам механізм перекодування, за винятком з'ясування семантики образу барвінка під впливом народної пісні [Там само, с. 245], у статті не розглядається.

Завершити огляд рецепцій Шевченка хотілося б тезою Г. Грабовича, у якій знаходимо обґрунтування множинності рецепцій і необхідності їхнього подальшого дослідження: «Як кожна велика постать, як кожне вагоме явище культури, до речі, як кожний складний текст, Шевченко, в часі і духовному просторі, має різні іпостасі — і всі вони є гранями його рецепції. Цю гаму рецепцій можна удосконалювати, примітивізм поборювати, але многогранність залишиться — і як така, сама повинна стати об'єктом дослідження. До іманентного, однозначного Шевченка, як і до іманентного і однозначного тексту, ледве чи можемо дійти» [179, с. 179].

Рецептивний зріз шевченківського тексту виявляє «внутрішню» візію геокультурної проблематики українського тексту, водночас її інтерпретація набуває нових граней у зіставленні з версією зарубіжних журналів, зокрема польських і російських.

Нині українська література досить помітно представлена в польському культурному просторі: виходять друком антології, книжки окремих авторів, друкуються переклади в періодичних виданнях (О. Братчук, С. Кравченко). О. Гнатюк зауважує, що в Польщі заговорили про «моду на Україну» після 2004 р. [165, с. 197]. Роблячи огляд видавництва, які видають переклади української літератури польською мовою, О. Гнатюк називає також низку часописів, які

друкують українських авторів, як-от: «Literatura na świecie», «Więź», «Czas kultury», «Dekada literacka», «Odra», «Twórczość», «Tygiel kultury» тощо. [Там само, с. 199]. Сам перелік уже засвідчує існування постійного інтересу до українських літературних надбань.

Варто зауважити, що проблема польсько-українських культурних і літературних зв'язків у часописах обох спільнот (з урахуванням закордонних видань) висвітлюється регулярно. Відомо, що нову стратегію взаємин з Україною започаткував польський часопис «Kultura», що видавався у Франції Є. Гедройцем¹²⁸. Феномен діяльності Є. Гедройця¹²⁹ отримав світове визнання, що виявилось в спеціальному титулі для нього — Редактор. Про вплив «Культури» як «форуму для формування нової концепції польської східної політики» пише Л. Стефанівська у статті «Відчуття неприсутності». Вона визначає коло польських і українських авторів «Культури» (Ч. Мілош, Є. Стемповські, С. Віценз, Б. Осадчук, Б. Левицький, Ю. Лавріненко), думки яких «фундаментально міняли парадигму бачення української літератури» [577, с. 155]. Ця теза корелює із судженням Г. Грабовича про те, що зміна перспективи полягає в сприйнятті української літератури як «високої культури». Л. Стефанівська відзначає, що одним із перших цю позицію відобразив у статті про неокласиків Ю. Лободовський [Там само].

З української сторони тональність задавав журнал «Сучасність». Він сприяв формуванню модерного комунікативного середовища та впливав на напрямки дослідження проблеми в літературознавстві. Скажімо, у 1974 р. в «Сучасності» публікується стаття К. Зеленка «Юзеф Лободовський. До питання українсько-

¹²⁸ Детальніше про українську проблематику в «Культурі»: «Єжи Гедройць та українська еміграція. Листування 1950–1982 років» [227], «Гедройць залишається актуальним» [41, с. 211–219], «Візії та ревізії. Єжи Гедройць і “Культура”» [165, С. 280–300], Т. Пасова про публіцистичний дискурс журналу «Культура» (1947–2000) [473] та ін.

¹²⁹ Див.: «Єжи Гедройць і його справа. Доробок бібліотеки “Культури”»: каталог виставки [228].

польських взаємин» (№ 6), яка мала культурний резонанс¹³⁰. Про особливе значення, яке «Сучасність» надавала цим взаєминам, свідчить спеціальний номер журналу за 1985 р., який був виданий польською мовою [Там само, с. 155].

Із польських часописів, які систематично друкують переклади українських літературних творів і висвітлюють перебіг українського літературного процесу, для дослідження обрано номери місячника «Literatura na świecie», повністю присвячені українській літературі [717–719], а також подвійний номер, у якому українські автори друкуються разом з чеськими і словацькими [720]. Ці журнали, як правило, мають тематичні заголовки, які визначають напрямки структурування матеріалу, скажімо, назва «Бу Ба Бу та інші (українці)» («Bu Ba Bu i inni (Ukraińcy)») [718] номінує інтерес передовсім до українських літературних угруповань авангардного спрямування в контексті інших сучасних літературних явищ; у номері з назвою «Україна» («Ukraina») [719] репрезентовано твори значно ширшого хронологічного відтинку, які висвітлюють складний комплекс проблем життя в Україні; а у виданні «Україна. Словенія. Чехія» («Ukraina. Słowenia. Czechy») [720] створено панораму Центральної Європи з візією України як важливого партнера регіону. Простежимо особливості репрезентації українських творів на шпальтах польського часопису.

Часопис «Literatura na świecie» видається з 1971 р. і спеціалізується на перекладах іноземної літератури. У журналі публікувалися вірші М. Рябчука в перекладі Б. Задури [717]; у 1995 р. — вірші Ю. Андруховича, Г. Чубая, О. Ірванця, К. Москальця, В. Неборака в перекладі Б. Задури; есеї Ю. Андруховича «Аве, Крайслер» («Ave, Chrysler!»), «Місто-корабель» («Miasto-okręt»), «Самійло з Немирова, прекрасний розбишака» («Samijło Nemirycz, watażka doskonały») в перекладах відповідно Б. Задури, О. Гнатюк, І. Рахонь; новела М. Хвильового «Я

¹³⁰ Цю публікацію згадує Володимир Моренець у вступі до монографії «Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща» (2002). Окрім того, науковець визначає в монографії кілька перспективних проблем, що пов'язані із журнальною пресою і потребують свого висвітлення: «Журнал “Ми” і Варшава», «“Сучасність” та “Kultura” Єжи Гедройця».

(Романтика)» («Ja (Romantyczność)») у перекладі Є. Литвинюка; твори Ю. Іздрика «Станіслав: туга за несправжнім» («Stanisławów: tęsknota za tym, co nieprawdziwe») у перекладі О. Гнатюк та І. Рахонь, «Острів КРК» («Wyspa Krk») у перекладі І. Рахонь; «Почуті речі» («Rzeczy zasłyszane») О. Мельничука в перекладі Є. Ярневича; «Флешкосмоктач» («Flaszkosmoktac») В. Неборака в перекладі Б. Задури; стаття Б. Рубчака «Бо немає в нас часу: найновіша українська поезія» («Ponieważ nie mamy czasu: najnowsza poezja ukraińska») в перекладі Б. Задури [718]. У 1999 р. журнал публікує уривок з повісті Ю. Андруховича «Московіада» («Moscoviada») в перекладі П. Томанека, твір Є Бруслиновського «Календар 1996» («Kalendarz 1996») в перекладі Б. Задури, вірші Андрія Бондара в перекладі М. Пастирчик і А. Вєдемана; уривки з роману Ю. Іздрика «Подвійний Леон» («Podwójny Leon») у перекладі І. Рахонь, вірші Ліни Костенко в перекладі Й. Вачкува, вірші Маріанни Кіяновської та Ігоря Римарука в перекладі Є. Литвинюка, повість Володимира Яворського «Напівсонні листи з Діамантової імперії та Королівства Північної Землі» («Półsenne listy z Diamentowego Cesarstwa i Królestwa Ziemi Północnej») у перекладі Б. Задури, вірші Галини Петросаняк у перекладі Б. Задури, уривки з роману Валерія Шевчука «Око прірви» («Oko otchłani») у перекладі Є. Литвинюка [719]. У 2004 р. — вірші Юрія Іздрика в перекладі Юстини Марциняк, оповідання М. Рябчука «До Чаплі на уродини» («Do Czapli na urodziny») в перекладі Ю. Марциняк та Б. Задури, поезії «Зима у Львові» («Zima we Lwowie») та есе К. Москальця «Рябчук, саторі і література» («Riabczuk, satori i literatura») в перекладі Анни Славінської, вірші та оповідання С. Жадана «Десять способів вбивства Джона Леннона» («Dziesięć sposobów zabijania Johna Lennona») в перекладі Б. Задури, вірші Ю. Іздрика, О. Сливинського, Г. Крук у перекладах Ю. Марциняк, А. Славінської, А. Лазар, оповідання Ю. Винничука «Обід» («Obiad») у перекладі М. Шарецької.

Як бачимо, для перекладів польською мовою обиралися твори ХХ ст., причому з класиків першої половини представлений тільки М. Хвильовий, зі старшого покоління другої половини ХХ ст. — В. Шевчук і Л. Костенко, кілька

персоналій сімдесятників — М. Рябчук, Г. Чубай, Ю. Винничук, наступне покоління презентує один з його лідерів І. Римарук; основний же масив творів належить тим, чий талант проявився вже в роки незалежної України. Це викликано, ймовірно, інтересом сусідів до того нового, що з'явилося в українській літературі внаслідок звільнення від колоніальної залежності. Зокрема, таке зацікавлення виявляється, окрім добору художніх текстів, і в інформативно-критичних матеріалах.

У нотатках про авторів, наприклад, незмінно наголошується приналежність автора до нової течії чи угруповання. Так, Ю. Андруховича позиціонують як одного з представників нової течії в українській поезії, засновника разом з В. Небораком та О. Ірванцем групи «Бу-Ба-Бу» [718, с. 366; 719, с. 283]; Є. Бруслиновського — як одного з найкращих концептуалістів в Україні [719, с. 284], В. Яворського — як одного з очільників львівського андерграунду [Там само]. Незважаючи на невеликий обсяг біографічних довідок, вказуються також домінанти поетики творів. Скажімо, зауважується дискусійна рецепція критиків і читачів, викликана повістями Ю. Андруховича «Рекреації», «Московіада» та «kolejna powieść» «Перверзія». Наголошуються аспекти новизни передовсім «Рекреацій»: «богохульне» трактування поезії, використання ненормативної лексики — «мови, якою раніше в Україні про поезію не говорили», зображення літературних альянсів в контекстах, які ніким раніше не визначалися, руйнування стереотипів (зокрема, міфу поета як месії).

Важливими є будь-які деталі, що свідчать про зміну статусу України. Наприклад, знаковим визнається те, що повість була надрукована в першому номері журналу «Сучасність», який до того часу видавався в еміграції, «уже після референдуму про незалежність» [718, с. 366]. Якщо ж автор писав ще за Союзом, наголошується його критичне ставлення до офіційної літератури: період «мовчання» Л. Костенко [717, с. 298] чи існування в самвидаві збірки оповідань М. Рябчука впродовж 25 років [720, с. 45]. Про значення цієї збірки для радянського читача пише К. Москалець в есе «Рябчук, саторі і література»: «Раз

по раз зачіпаючи, дражнячи, провокуючи канон штивної літературної мови, Рябчук робить іще більше: він повертає слову літератури притомність, здатність викликати не лише сміх, а й небезпечні питання. Завдяки його оповіданням анонімна спільнота самвидаву здобуває можливість відстороненого погляду й інакшу мову, відмінну від мови партійних постанов або від химерного й плутаного базікання чи п'яних, чи тверезих «співгромадян» [Там само, с. 54].

Руйнівний вплив радянської влади на розвиток української літератури промовисто розгортається перед польським читачем через новелу Миколи Хвильового «Я (Романтика)» і його творчість — «одного з найвидатніших і найвідоміших українських письменників ХХ ст.» [718, с. 366]. Належність Хвильового до «покоління двадцятих років» спонукає редакцію лаконічно розповісти про долю письменників Розстріляного відродження, частина з яких згинула безвісти, частина в гулагах, частина від голоду 30-х років. Самогубство Хвильового однозначно трактується як протест проти сталінського терору [Там само, с. 367]. Лицемірність і підступність влади виявляється в тому, що хоча частина письменників у 50-ті роки була реабілітована, їхні твори не друкувалися до 90-х. З огляду на цей факт дуже важливою є згадка про видання антології «Розстріляне відродження. 1917–1933», ідея якої належала Є.Гедройцю. Характеристика творчості Хвильового пов'язується із травматичною заборонаю друкуватися. Особливе місце відводиться характеристиці памфлетів, на основі яких визначається кредо українського відродження, сформульоване письменником: «відкидання малоросійського епігонізму і провінційності; кінець гегемонії російської культури в Україні» [Там само, с. 367].

Мотивний комплекс колективного художнього наративу, утвореного на сторінках польського часопису, визначається загалом неомодерністськими (тема митця й мистецтва, філософське осмислення буття, внутрішній світ героя тощо) чи постмодерністськими (творення тексту/письма, мовні ігри та гра з читачем, висміювання/руйнування стереотипів, постколоніальний дискурс) координатами.

Тема митця звучить у романі В. Шевчука «Око прірви», у поезіях І. Римарука, Л. Костенко.

Вірші Л. Костенко зі збірки «Неповторність» (1980), у якій моральний максималізм авторки, за В. Брюховецьким, виявляється в повнокровній художній якості, подано в перекладі Й. Вачкува. Максималізм поетеси стосується художньої творчості, стосунків між людьми, буття на Землі. Так, у вірші «Все більше на землі поетів...» («Poetów coraz więcej jest...») висловлено занепокоєння від того, що дедалі збільшується кількість не так поетів, як «тих, що вміють римувати», тому людина воліє шукати поезію не в тріскотні «високого щебету», а в мовчанні. Завершує вірш дидактичний імператив: «Поете, / вмій шукати і чекати! / Найкращий вірш ще ходить на свободі», — який перекладач Й. Вачкув підсилив повтором «Szukaj prawdy, żebyś posostał przy życiu... Szukaj prawdy!» [719, с. 51]. У вірші «Юдоль плачу, земля моя, планета...» («Planeto, ziemio moja, biały świecie...») життя ліричного героя осмислюється як глибоке і всеохоплююче страждання, що, проте, змушує його жити і боротися:

Planeto, ziemio moja, biały świecie,
gwiazdo płynąca przez czasu głębinę —
mocno nas usidlają twoje sieci,
padole leż — w nich żyję, cierpię, ginę!
Żyję i cierpię, w sidłach twoich siecie
i błogosławię to co wycierpiano:
tę ciepła garść — człowieka! — we Wszechświecie
I cały Wszechświat ten — akwarium planet¹³¹ [Там само, с. 56].

Земля як юдоль плачу¹³² займає своє місце серед інших планет, однак зіставлення ключових метафор «грудочка тепла» — людина і «акваріум планет»

¹³¹ Юдоль плачу, земля моя, планета, / блакитна зірка в часу на плаву, / мій білий світ, міцні твої тенета — страждаю, мучусь, гину, а живу! / Страждаю, мучусь, і живу, і гину, / благословляю біль твоїх тенет. / Цю грудочку тепла — у Всесвіті — людину! / І Всесвіт цей — акваріум планет [333, с. 33].

¹³² На жаль, у польському перекладі цей художній образ не має відповідника.

— Всесвіт (духовність — матерія) сприймається в контексті, визначеному Б. Паскалем: людина як мисляча тростина сильніша за матерію Всесвіту. Водночас цей дискурс терплячості в оптиці сучасних студій, наприклад постколоніальних, вже не сприймається однозначно [Див: 718, с. 199].

У вірші Л. Костенко «Ще назва є, а річки вже немає...» порушено проблему екології середовища, яка поширюється й на вимирання духовності, бо в мертвому пейзажі є мости і стовпи, але немає людини:

Mosty tkwią ponad martwimy rzeczkami
Bocian okrążył pustkowie niziny.
Wzdłuż byłych brzegów z czarnymi świeczkami
Procesja idą trzciny¹³³...» [719, с. 58].

Екологічне забарвлення українського тексту в цьому номері створює «Календар 1996» Є. Бруслиновського, літочислення в якому ведеться від катастрофи на Чорнобильській АЕС. Уривки з «Календаря 1996» подано кілька разів — після віршів Ліни Костенко, фрагмента «Московіади» Ю. Андруховича, віршів А. Бондара й повісті «Напівсонні листи з Діамантової імперії та Королівства Північної Землі» В. Яворського. Унаслідок цього листочки календаря набігають на читача ритмічно, створюючи відчуття тотальної катастрофічності. Календар має інтермедіальну форму: прозопоетичний текст розміщено на звороті листків відривного календаря з числами тільки одного місяця — квітня 1986 р., тому в ньому є такі дати, як 3568 квітня 1986 р. чи 4999 квітня 1986 р., що зумовлюють антиутопічні, катастрофічні й містичні асоціації.

В аналізованих польських журналах значне місце відводиться поезії, і редакція дбає про її сприйняття у відповідному культурному контексті. З огляду на це важлива роль належить літературознавчим статтям, зокрема: «Бо немає в нас часу: найновіша українська поезія» («*Ponieważ nie mamy czasu: najnowsza poezja ukraińska*») Б. Рубчака, «Українська поезія в перекладах Юзефа

¹³³ Стоять мости над мертвими річками. / Лелека зробить декілька кругів. / Очерети із чорними свічками / ідуть уздовж колишніх берегів [333, с. 53].

Лободовського» («Ukraińska poezja w przekładach Józefa Łobodowskiego») Л. Сірик; рецензія: «Сили і наміри» («Siły i zamiary. Florian Nieuważny. O poezji ukraińskiej (Od Iwana Kotlarewskiego do Liny Kostenko). Białystok, 1993») О. Гнатюк, ««Хмільна» поезія Антонича в руках перекладача» (««Chmielna» poezja Antonycza w rękach tłumacza. W. Graban. Cala chmielność świata. Kraków, 1994») Л. Стефанівської та ін. [718].

У статті «Бо немає в нас часу...» Б. Рубчак розширив своє дослідження поезії в українських часописах 1988 р., яке було опубліковане в журналі «Сучасність» (1990). Він завершив його втішним висновком, що в українській радянській поезії відбувається перебудова основ, проте висловив занепокоєння, щоб нова поезія росла і «її знову не зруйнував заржавілий лом імперіялістичного тероризму» [525, с. 65]. Для польського читача автор додав вступ, у якому визначив внесок у розвиток української поезії І. Котляревського і Т. Шевченка. Для польського читача автор додав вступ, у якому визначив внесок у розвиток української поезії І. Котляревського і Т. Шевченка. Унікальне значення Котляревського він вбачає у створенні справжньої енциклопедії українського фольклору, звичаїв, одягу і кухні [718, с. 192], а Шевченка — у залученні до поетичних творів розмовної лексики та стилю і перенесенні буденності в метафізичну, навіть символічну сферу. Дослідник виходить з того, що поезія відіграє величезну роль у політичному житті українців, і вбачає у творах Шевченка поштовх до «написання тексту сучасної народної свідомості» [Там само, с. 193].

Б. Рубчак створює для польського читача своєрідний канон нової і новітньої української поезії. З поетів першої половини ХХ ст. Б. Рубчак відзначає П. Тичину, Є Плужника, М. Бажана, М. Зерова; із тих, хто творив у Західній Україні, згадано І. Франка — «гіганта української літератури» та Б.-І. Антонича — «етнічного сюрреаліста (близького до іспанських і латиноамериканських сюрреалістів)» [Там само, с. 195]. Ці паралелі важливі для польського читача, бо показують органічний зв'язок української літератури зі світовими тенденціями. У

культурологічному контексті Б. Рубчак розглядає персоналії другої половини ХХ ст., починаючи від шістдесятників і далі: І. Калинець, П. Мовчан, М. Воробйов, В. Голобородько, В. Рубан, Г. Кириченко, Г. Чубай та інші розпочали оновлення української поезії аж до поетичного експерименту, що виявився, з одного боку, в сюрреалізмі, а з іншого — у цілком звільненому, програмово прозаїчному верлібрі, що його називали в американській літературі «поезією твердження» [Там само, с. 197]. Окрім поетів твердження, Б. Рубчак зупиняється на діяльності поетів-філологів і, зокрема, на їхній критичній діяльності. Він зауважує, що молоді критики дуже мало пишуть про вплив російського «центру», а такі розвідки потрібні для формування творчої свободи, адже «поки душа радянського українця не звільниться від паралізуючого погляду кобри — погляду Іншого, доти дух український не буде настільки вільний, щоб зустрітися з російською культурою очі в очі, без почуття вини» [Там само, с. 199].

Стаття Б. Рубчака написана на основі методології, що базується на естетичних вимогах до літератури, і спрямована на формування творчої свободи не тільки поета, а й читача. Літературознавець заперечує соцреалістичну дефініцію читача як пасивного адресата готового повідомлення, реакції якого зумовлені авторськими кодами і тому контролюються ним, і ратує за читача, який інтелектуально, а головне «психічно підготований активно увійти в поетичний текст», тому буде співтворцем тексту, зможе вільно трансформувати його згідно з власним світоглядом [Там само, с. 200].

Основні тези статті Б. Рубчака виразніше сприймаються у зіставленні з критичною рецензією О. Гнатюк на дослідження, виконане на засадах радянського літературознавства [718, с. 371].

Виокремлюючи розмаїття тем у найновішій українській поезії та аналізуючи кращі поетичні твори, Б. Рубчак застосовує метафоричний образ для її позначення — «чудовий і розмаїтий сад», що корелює із візуальним вектором номера, який задається обкладинкою: в її оформленні використано репродукцію картини К. Білокур «Квіти за тином» (1935).

Отже, тематичні номери часопису «Literatura na świecie», присвячені українській літературі, свідчать про поглиблений інтерес до творів, написаних після 1991 р. Укладачі тематичних номерів прагнуть репрезентувати твори різних жанрів (поезія, новела, повість, есе тощо) з мотивним комплексом, який руйнує традиційний дискурс і виражає постмодерністське світосприйняття. Основні художні образи в просторі літературного журналу подаються у візуальній версії, що спрямовує рецепцію читача, формує в нього певні очікування й викликає емоційний відгук. Унаслідок долучення візуальних образів розширюється й поглиблюється асоціативний спектр сприймання українського тексту.

Порівняємо польську версію українського тексту з російською. Упродовж останніх років українська література в перекладі російською мовою досить часто з'являється на сторінках російських літературних журналів: вірші та проза С. Жадана (ДН, 2013, № 4; 2015, № 4; НМ, 2013, № 5, 7; 2014, № 5), поезія М. Кияновської (Интерпоезия, 2014, № 2; НМ, 2015, № 9), есе Т. Прохаська (НМ, 2014, № 5), оповідання Ю. Іздрика (НМ, 2014, № 9), вірші В. Голобородька (Арион, 2003, № 1; НМ, 2015, № 9), вірші та есе В. Махна (Арион, 2003, № 1; НМ, 2011, № 10; НМ, 2012, № 3) та ін.

Особливості репрезентації української теми в російській словесності викликають зацікавлення дослідників (І. Булкіна, А. Коник, Г. Улюра). Так, А. Коник вивчає публіцистику російських журналів, за якими закріпилося реноме патріотичних та православно-патріотичних, а саме: «Наш современник» (друкується з 1956 р.) і «Москва» (з 1922 р.). Ці видання «прагнуть відновити Росію на правах найглобальнішої сили у світі». Характерною ознакою процесу переосмислення історії в публіцистичному дискурсі зазначених журналів, на думку А. Коник, став пошук «вищих» цінностей із традицій «руського православія» та осмислення російської історії в координатах «свій – чужий» з акцентом на ворожості Іншого світу до Росії [326, с. 37–38]. Риторика «НС» концептуалізує в історичній пам'яті імперське минуле з метою відновлення впливу Росії на світовій арені та дискредитації української історії та сучасних

подій. Прикметно, що для цього застосовуються образи з літературних творів, що входять до шкільної програми з літератури в Росії і Україні, отже, є зрозумілими для кожного. А. Коник зауважує в статті К. М'яло «Портрет Росії на тлі України» (2005) (НС, 2005, № 5) розмежування України на східну і західну за допомогою образів Остапа (Схід) і Андрія (Захід) з повісті М. Гоголя «Тарас Бульба»: «Авторка переконувала, що Росія завжди буде вибором “Остапа”, закликаючи російську владу повсякчас опиратися на нього. Натомість “Андрій” (позиція Майдану дифініціюється як “вибір Андрія”) — ворожий, прозахідний — “зійдеться у сутичці не на життя, а на смерть” з вибором Остапа» [Там само, с. 39]. Така метафоризація є дуже промовистим дзеркалом переконань авторки статті й концепції журналу.

Окрім публіцистики, українські вчені досліджують надруковані в літературних журналах художні твори й літературну критику. Скажімо, Г. Улюра в статті «Сучасна українська проза в перекладах російською мовою: досвіди і практика» (2012) з'ясовує, які твори перекладаються і яку рецепцію вони викликають у літературній критиці. Вона аргументовано визначає основні дискурсивні стратегії російської критики: акцент на екзотичності вихідного твору або встановлення типологічних історико-культурних сходжень між двома літературами [611, с. 301], що, власне, є завуальованою чи прямою імперською позицією реципієнта. Г. Улюра зосереджується на прозі, але важливо залучити до вивчення також поезію, оскільки переклади поетичних творів друкуються досить часто в російських літературних журналах.

І. Булкіна осмислює значення репрезентації журналом «Новый мир» української літератури в 2011 р., проте в процесі письма значно розширює хронологію і журнальний контекст. Загалом новомирівські сюжети української літератури увиразнюють її відмінні риси від російської літератури. Йдеться, як зауважує І. Булкіна, про більшу залежність від політичної ситуації, провідну позицію «жіночої» прози, ставлення українців до російської літератури як до

іноземної тощо. Водночас вона відзначає, що «“Новый мир” створив своєрідний канон української літератури для іноземця із Москви» [100].

Проте рецепція української літератури в окремих російських літературних журналах відрізняється. До прикладу, у журналі «Дружба народов» за 1991 р. надруковано романи В. Винниченка «Поклади золота» («Золотые россыпи», № 1) та В. Барки «Жовтий князь» (№ 11, 12), добірки поезій Б.-І. Антонича (№ 4) та М. Руденка (№ 5). Це «щільний» рік для українських публікацій. Розпочинаючи з 1992 р., публікації трапляються значно рідше: роман В. Підмогильного «Місто» («Город», 1992, № 8–10), в 1993 р. — добірка поезій П. Филиповича (№ 1), у 1996 р. — оповідання Б. Антоненка-Давидовича «Три чечени» (№ 1). Проте поряд з класикою з'являються також презентації сучасної української літератури: у 1994 р. журнал ознайомлює свого читача з віршами групи «Бу-ба-бу» (№ 1). Автор вступних нотаток О. Трофимова наголошує не на близькості з російською іронічною поезією, а на специфічному аранжуванні інтонації, і вбачає в бубабістах «ще один доказ вільної української культури, що відроджується». Такий коментар свідчить про незаангажованість критика. Інші акценти зроблено при публікації уривків з «Польових досліджень...» О. Забужко (1998) та журнального варіанту «Рекреацій» Ю. Андруховича (2000) [611, с. 299]. У 2004–2005 роках журнал «скупю» поезію: І. Жиленко («Нет времени мне для печали...», 2004, № 5), І. Драч («Одна Любовь не знает меры...», 2004, № 9), І. Римарук («Нырнуть блесною в реку речи...», 2005, № 3). Через кілька років приходить час «малої» прози: Є. Кононенко (2008), Г. Тарасюк (2009), Т. Малярчук (2010). У 2012 р. журнал «Дружба народов» друкує різну прозу: О. Барліг, П. Вольвач, В. Даниленко, Ю. Іздрик, Н. Сняданко, Ю. Шинкаренко — і зовсім небагато поезії: О. Сливинський та Б.-І. Антонич.

Особливості рецепції української поезії в російських літературних журналах розглянемо на прикладі творів Ігоря Римарука [529–532]. Насамперед нашу увагу привертає публікація добірки поезій І. Римарука в журналі «Новый мир» (2009, № 4) під назвою «Свет в камне» (переклад з української мови Н. Бельченко) [532].

У стислій передмові Римарука представлено як одного «з найбільш вагомих і легендарних поетів свого покоління». Серед прикметних ознак його творчої манери названо метафоричність та інтелектуалізм [Там само, с. 123]. Із семи віршів два подано мовою оригіналу і в перекладі: «...в село над морем де такий глухий Едем...» / «...в село над морем где глухой Эдем вдвоем...» і «Світ в камені» / «Свет в камне», який і дав назву всій добірці. Саме ця білінгвальна подача є чи найпереконливішим аргументом у тому, що в переклад «вміщається» тільки частка світу поета. Проте український текст на сторінках російського видання сприймається дуже гарно і промовисто.

До річниці передчасної смерті І. Римарука журнал «Дружба народів» також підготував публікацію його віршів зі збірки «Діва Обида» (№ 10, 2009) [530]. Добірка має два вступних слова — укладача С. Буніної і С. Жадана. С. Буніна атестує І. Римарука як класика сучасної української літератури, лідера покоління вісімдесятників [Там само, с. 3]. Ці оцінки в передмові С. Жадана розглядаються детальніше: конкретизується лідерська діяльність Римарука серед вісімдесятників і загалом у новій українській літературі, яка «закономірно повинна була виокремитися після 1991 року» [Там само, с. 4]. Обмежувальні координати: «портрет людини в національному пейзажі», типологічне сходження з «душевною упередженістю» російського поета І. Анненського, — визначені С. Буніною, переконливо розширюються Жаданом. Серед аргументів називаються не тільки зв'язки вісімдесятників із хронологічно близькими шістдесятниками, а й досвід переосмислення «винятково плідних і потужних модерністських і авангардистських поетичних практик» початку ХХ ст. [Там само, с. 3]. Жадан слушно стверджує, що творчий доробок Римарука піднімається над часом фізичного існування поета й по праву належить до «території» класичної літератури і справжньої поезії.

У журнальному контексті важливим є місце публікації, рубрикація та сусідні тексти: «дружбинці» відкривають віршами Римарука номер, супровідні матеріали увиразнюють постать поета на тлі сучасної української поезії. Проте

наявність у середині номера добірки поезій у рубриці «Сучасна узбецька поезія» ніби прив'язує тексти саме до пострадянського простору. Видається, що вищезгадані міркування Жадана доречно знімають це обмеження. Загалом і зауваги щодо творчості та особистості Римарука, і сама добірка поезій у цьому журналі сприймається більш цілісно порівняно з новомирівською подачею, можливо, тому що твори обрано з однієї збірки.

Новомирівський текст створюють вірші з книжок різних років. Читачеві повідомляють, що російською мовою вони друкуються вперше. Ця перша публікація — ніби запрошення до іншої розмови; друга подача творчості поета відбувається в журналі через три роки і має символічний заголовок «Былые буквы выводя по новой...» [529]. Прикметно, що в тексті є посилання на передмову С. Жадана [530, с. 3–4].

Водночас не можна не зауважити, що українська література до російського читача здебільшого приходить із запізненням. Так, перша подача поетичної добірки Римарука із заголовком «З нової книги “Діва Обида”» з'явилася в журналі «Сучасність» у квітневому номері за 1995 р. Десять віршів відкривають номер, однак, окрім сильної позиції (початок номера), вони виділені графічно — надруковані курсивом. Основні теми: слово, світ природи — одухотворений і впорядкований задумом Господа, світ людей, де втрачені «ближчі» ідеологічні орієнтири («спорожнілі п'єдестали») і недосяжні «далекі», визначені метафорами «гетьманський сад» і «Гетсиманський сад» [519, с. 5–9], — переживалися в середині дев'яностих чи не найгостріше. Але «ДН» друкує вірші з цієї збірки у 2009 р.

На рецепцію художніх творів впливають літературно-критичні та публіцистичні матеріали, хроніка літературних подій, рецензії, що друкуються в літературних журналах. У досліджуваних журналах — залежно від концепції та загального стилю видання — надають перевагу певним жанрам. «Знамя» пропонує гострі, дискусійні статті та інтерв'ю [100; 343; 608]; «Дружба народів» влаштовує обговорення актуальних проблем під час круглих столів [480; 503];

«Новый мир» друкує багато рецензій, оглядів, літературознавчих статей (варто відзначити серію публікацій під загальною назвою «Український вектор»¹³⁴ за 2012 р.). На круглих столах «ДН» обговорюються загальнокультурні проблеми і специфічно літературні. Наприклад, проблемам літературного перекладу був присвячений круглий стіл з багатозначною назвою «Переведи мене через майдан». У ньому взяли участь перекладачі С. Глов'юк, В. Крикуненко, А. Пустогаров, І. Сід, а також С. Жадан, видавці О. Ільницька та М. Ромм. С. Жадан, назвавши письменників, чиї твори перекладаються і в Росії, і в інших країнах: Ю. Андрухович, О. Забужко, Т. Прохасько, Н. Сняданко, Ю. Іздрик, О. Ірванець, — відзначив, що список персоналій практично не розширюється. Письменник назвав інших авторів, вартих перекладів. Насамперед він звернув увагу на поезію вісімдесятників (Ю. Андрухович, О. Забужко, В. Герасим'юк, Т. Федюк, І. Римарук) та дев'ятидесятників (М. Савка, М. Кіяновська, Г. Крук, О. Сливинський). Його думку підтримав А. Пустогаров, який перекладає з української літератури і прозу, і поезію. Він вважає, що в Україні чи не найцікавіша світова поезія за останні 20–25 років, зокрема верлібр Г. Чубая, О. Лишеги, С. Жадана [480].

4.2. Польський текст у літературному журналі: культурно-ідеологічні коди крізь призму інтермедіальності *in lato sensu*

Зацікавлення польською літературою та культурою в Україні існує здавна, передусім внаслідок близькості географічної [10, с. 245] та ментальної [308, с. 5]. Г. Грабович, міркуючи про польсько-українські літературні взаємини в аспекті культурної перспективи, точкою відліку систематичної уваги до таких контактів вважає початок ХІХ ст., хоча спорадичні розвідки були й раніше. Прагнучи

¹³⁴ М. Назаренко разом з Т. Кохановською вів у журналі «Новый мир» колонку «Украинский вектор» (2011–2012), у якій сучасну українську літературу презентував у досить широкому історико-культурному контексті.

грунтового аналізу історії та структур цих взаємин, відомий дослідник визначає чотири періоди, що типологічно «більш-менш однаково характеризують обидві літератури»: 1) останні десятиліття XVI — XVIII ст.; 2) романтичний; 3) постромантичний; 4) післявоєнний [178, с. 138–139]. У нашому дослідженні, здавалося б, увага має бути зосереджена саме на останньому, проте практика сучасних українських періодичних видань спонукає до окремих виходів за межі визначеної хронології, оскільки є спеціальні випуски, присвячені польсько-українським контактам з горизонтом охоплення «впродовж століть». Йдеться, зокрема, про тематичні випуски альманаху «Хроніка 2000», які були надруковані впродовж 2009–2012 рр. і подали цілісну перспективу культурних взаємин обох народів від часів Ренесансу до сьогодення.

Для нашого дослідження концептуальними є визначені Г. Грабовичем періоди і визнання основоположної структури нової післявоєнної політичної реальності. Найпоказовішими в цьому плані є ідеї видатного редактора польського часопису «Kultura» (1947–2000) Єжи Гедройця та «український текст» його журналу¹³⁵. Важливою є також підсумкова теза Г. Грабовича щодо самого характеру діалогу: «...протягом майже всієї їхньої історії то були взаємини не літератури з літературою, а культури з культурою і літератури (польської) з культурою (українською)» [Там само, с. 168]. Не вдаючись у розбір аргументації цього судження, яке вперше було оприлюднене в 1980 р. і відповідно не могло базуватися на літературних явищах наступних десятиліть, визнаємо в ньому насамперед плідний для нашого дослідження культурологічний підхід. Культурологічне бачення польсько-українських взаємин притаманне й сучасному літературно-критичному дискурсу, у якому наголошуються не так літературні теми та моделі, як суспільні та медійні.

¹³⁵ Детальніше про українську проблематику в «Культурі»: «Єжи Гедройць та українська еміграція. Листування 1950–1982 років» [227], «Гедройць залишається актуальним» [41, с. 211–219], «Візії та ревізії. Єжи Гедройць і “Культура”» [165, с. 280–300], Т. Пасова про публіцистичний дискурс журналу «Культура» (1947–2000) [473] та ін.

У знакові роки ХХ ст. — 60-ті та наприкінці 80-х — для українців притягальним був рівень польської інтелектуальної свободи. Про це пише О. Пахльовська, називаючи Польщу для шістдесятників вікном у світ та паролем Руху Опору східноєвропейських інтелектуалів [476, с. 252]. «Казкову притягальність» свободи слова в Польщі відзначає також Ю. Андрухович: «Це їм, полякам, здавалося, що в них комуністи й цензура. Тим часом у них преспокійно публікувалися слова, речення й цілі абзаци (!), за які в нас автоматично б гребли до в'язниці не тільки автора, але й того, хто цю крамолу випадково чи з необережності прочитав» [10, с. 249].

Перебіг державотворчих процесів в Україні стимулював публікацію матеріалів польської тематики. Окрім одиничних текстів, у часописах стали з'являтися добірки матеріалів чи тематичні номери, наприклад: рубрика «Нова польська література» Маріанни Кіяновської в журналі «Кур'єр Кривбасу» впродовж 2004–2006 рр.; тематичні номери в культурологічному журналі «Ї» «Україна — Польща. Наприкінці століття. Пам'яті жертв акції “Вісла”» (1997, № 10), «Україна — Польща. Діалог понад кордоном» (1998, № 11), «Україна — Польща. Роль та місце у європейській інтеграції» (1999, № 14), «Польський усе-світ Галичини» (2008, № 52); чотири томи альманаху «Хроніка 2000» під назвою «Україна — Польща: діалог упродовж століть» (2009, вип. 80; 2010, вип. 81; 2012, вип. 92, 93) тощо.

Із вітчизняних розвідок до теми нашого дослідження найближчою є стаття О. Сачок «Рецепція польської літератури на сторінках журналу “Всесвіт”», у якій систематизовано переклади творів польських письменників та присвячені їм літературно-критичні статті і рецензії, надруковані у «Всесвіті» впродовж 15 років (1991–2005), а також вивчено особливості рецепції польської літератури [542]. Авторка класифікує зібрані матеріали відповідно до змістових та жанрових ознак (твори, які входять до канону польської літератури; твори, котрі є проявом нових тенденцій; твори загальнолюдського, антитоталітарного спрямування і твори так званого «популярного характеру») та визначає чинники, що

зумовлюють особливості рецепції польської літератури українським читачем. Обмежена обсягом статті О. Сачок не ставила завданням простежити текстотвірні механізми, які виникають під впливом журнальної форми, однак вони мають самостійне значення [див.: 382; 625; 626].

Матеріалом для дослідження обрано номери літературних журналів «Київська Русь» (2009, № 7–8), «Иностранная литература» (2011, № 10), «Всесвіт» (2014, № 1–2), які цілком присвячені польській літературі. Незважаючи на те, що добірки укладені різними упорядниками, можна помітити деякі подібні ознаки. У номерах домінують тексти авторів, яких критика вважає або представниками «молодої» («нової») прози [2, с. 38] — П. Гюле (Вс), Є. Пільх (Вс), О. Токарчук (КР), В. Тохман (ИЛ), або покоління MTV [Там само] — Я. Денель (КР), П. Черський (ИЛ), В. Шабловський (ИЛ). У жанровому аспекті акцент зроблено на польську публіцистику, зокрема жанр репортажу, якісні тексти критичного і культурологічного змісту. Під кутом художнього осмислення світу літературне бачення доповнюється картинами інших видів мистецтва — театру (П. Грущинський, КР), документального кіно (Л. Молінський, ИЛ), музики (Ю. Андрухович, Вс) тощо. Варіанти наративу кожного часопису демонструють наміри розширити контекст одного номера відсиланнями до інших публікацій польських перекладів у журналі («ИЛ» подає відомості про публікації за 2006–2011 рр., «Вс» відповідно за 2001–2013) чи за допомогою рецензій / анотацій на перекладні книжкові видання (ИЛ, КР).

Водночас українська версія польської літератури й мистецтва дещо відрізняється від російської позицією розриву з колоніальною залежністю, з комуністичним режимом, певною емоційною близькістю між народами. Українській позиції притаманне зацікавлене освоєння польського досвіду, яке передбачає постійне зіставлення власної картини світу з польською, що веде до подолання світоглядних упереджень і стереотипів. Д. Стус у вступному слові з промовистою назвою «Розширення.pl» до «польського» номера «КР» пише про деякі з них: хтось хоче «представляти свою культуру на шпальтах *нашого*

(виділення автора. — Г. Б.) часопису»; «польську літературу чомусь і досі не сприймають в Україні за літературу велику, а розглядають ніби в одній ваговій категорії з нашою»; «традиційний і на перший погляд не найцікавіший жанр (репортаж. — Г. Б.) під пером майстра стає захопливим читивом, образність і художність (перенесена в текст із живої реальності!) якого на порядок вища, ніж у багатьох творах наших так званих прозаїків, які, за визначенням, мали би активніше й майстерніше за публіцистів застосовувати прийоми художньої творчості» [308, с. 5]. Юрій Андрухович, осмислюючи ставлення до поляків «з перспективи наближеного», стверджує: «Польська література засіла в нас, ніби якась рідна. Українці найбільше перекладають з польської. Вони внадилися до неї, як до чужого спокусливого саду. <...> Потім виявиться, що то була не крадіжка й навіть не наслідування, а природний процес перетікання поетичного сенсу з мови в мову» [10, с. 251]. О. Пахльовська дивиться на Польщу крізь призму власної родини і бачить європейську панораму свободи багатьох народів: «В одному тільки Любліні Інститут Центрально-Східноєвропейських студій видатного медієвіста Єжи Клочовського видав безліч книжок про історію Речі Посполитої як держави “wielu narodów”, а також національні історії України, Литви, Білорусі. “Wolni z wolnymi, równi z równymi”, “вільні з вільними, рівні з рівними”, — це не тому, що ми українофіли, підкреслюють поляки, а тому що такою є формула польської свободи» [476, с. 258].

Російська версія, як засвідчує укладач номера К. Старосільська, зберігає наміри об'єктивно представити «найновіші тенденції в літературі нашого польського сусіда, з яким нас пов'язує дуже багато — і в минулому, і тепер, і, сподіваємося, в майбутньому» [274, с. 2 обкл.], заявлені в польському номері 2006 р., однак у розмаїтості текстів номера 2011 р. відчувається дистанція спостерігача і (в підтексті) насторожене ставлення до Іншого. Скажімо, у номері подано чотири репортажі, дуже цікаві, на різні теми: гомосексуалізм, СНІД, споживацька політика суспільства («Скажений собака» Войцеха Тохмана), традиційна культура Сходу і Європа («Убивця з міста абрикосів» Вітольда

Шабловського), німецькі злочини проти людства («Обхват голови» Влодзімежа Новака), теракт в Америці («Надія на руїнах Всесвітнього торговельного центру» Яцека Антчека). Усі теми максимально наближені до читача через позицію гомодієгетичного наратора, у текстах йдеться про польське бачення проблем різних народів. Водночас охоплення російської дійсності залишилося поза фокусом, хоча вона дуже гостро зображена, наприклад, у «Білій гарячці» Яцека Гуго-Бадера¹³⁶.

Інша позиція журналу «Київська Русь», де жанр репортажу завдяки тематиці вписаний в український простір: один з двох вміщених текстів стосується аварій на шахтах Донбасу («Б... симфонія до-мінор» Я. Гуго-Бадера), що руйнує автоматизм сприйняття і спонукає розглянути проблему під впливом погляду Іншого. Як зазначає О. Шеремет, дослідження Іншого, переважно далекого і незнамого, стало справжньою візитівкою польських репортерів [665, с. 25]. Автори репортажів, зображуючи реалії, вдаються до художніх узагальнень, які зберігають видимий зв'язок із предметним світом. Наприклад, у тексті В. Шабловського «Убивця з міста абрикосів» О. Шеремет трактує Босфор, що відділяє Туреччину від решти Європи, як велику метафору розхристаності цієї країни між Сходом і Заходом, традицією та сучасністю [Там само, с. 27]. Утім, можна створювати інтерпретаційний ланцюжок за допомогою інших образів: «У житті кожного турка сотні разів щодня відбувається зіткнення традиції та сучасності. Капелюх і чарчаф. Мечеть і дискотека. Євросоюз і неприйняття Євросоюзу» [Там само, с. 27].

Інтермедіальність «польського тексту» створюється за допомогою діалогу вербальних і візуальних текстів. Спеціальний польський номер журналу «Всесвіт» (2014) [143] оформлений художніми роботами з колекції II галереї «Арсенал» у Білостоку і Підляського товариства заохочення красного мистецтва. На першій

¹³⁶ У 2009 р. надруковано уривки в журналі «Звезда» (№ 10) (переклад з польської Ю. Чайникова): Хуго-Бадер Я. Белая горячка.

сторінці обкладинки розміщено фотографію З. Кулік (Zofia Kulik) «Мандала». Цей образ відомий як поширений символ буддистської культури, відображення Всесвіту. У журналі фрагмент фотографії тлумачиться як символ беззахисності. На другій сторінці обкладинки подано фотографію скульптурної композиції К. Йозефович (Katarzyna Józefowicz) «Habitat», що, на думку редактора, втілює ідею дому (від *латин.* *habito* — мешкати). Продовжимо редакторський коментар власними асоціаціями: композиція з фрагментів мініатюрних паперових меблів прочитується як фікція дому, відсутність впорядкованого власного простору, приреченість індивіда на існування у фрагментованому урбанізованому просторі, що виражено за допомогою численних прямокутних модулів, хаотично заповнених паперовими «мебелями», та відсутністю навіть натяку на якусь гармонізацію простору. Ідея хаосу підтримується репродукцією малюнка Р. Шлагі (Radek Szlaga) із серії «Погані малюнки» на четвертій сторінці обкладинки. Зображення виконано в техніці дитячого малюнка. У центрі — обриси чоловічка, довкола якого танцюють язички полум'я. Іконічний образ розтлумачено через напис великими літерами червоного й чорного кольорів «Płomień wokół Basquwata». Начерки літер відтворюють або перші дитячі спроби в письмі, або письмо хворої людини. Важко не погодитися з редакційним коментарем, що «хаотичний малюнок символізує брак логіки, а також мотиви, пов'язані з елементами соціальної критики і поп-культури» [Там само, с. 2].

Макет номера не так журнальний, як книжковий, можливо, альманаховий. Матеріали розміщено в трьох розділах. До кожного розділу подано епіграф з надрукованих текстів. Так створюється певний ритм сприйняття, й номер набуває завершеності. Перший розділ присвячено поезії. Його відкриває епіграф з рядків вірша Є. Фіцовського «я не зумів врятувати / жодне життя / я не вмів зупинити / жодну кулю / тож кружляю кладовищами / яких нема / шукаю слів / яких нема» [Там само, с. 4]. Два зображення візуалізують антиномічні тези верлібру без розділових знаків: силует голови сучасного мислителя й розколота гіпсова маска. Поетичні антитези (життя — куля, життя — кладовище, зупинити — кружляти)

виражені не лише вербально, а й іконічно: через гру образів (людина — маска) і кольорів (чорний силует людини — біла маска на чорному тлі). Ідея руху передана за допомогою образу пірса та ламаної лінії розриву маски. Водночас видно, що це рух без поступу, кружляння на місці: лінія руху чоловіка не збігається з напрямом, який задає пірс, навпаки, нахил голови чоловіка і вектор пірса ніби перекреслюють один одного. Отож візуальні образи та елементи паратексту налаштовують читача на нелінійне прочитання творів, що підтверджено також відсиланням до «Переднього слова перекладача», надрукованого наприкінці (!) номера. Перекладач Р. Лубківський наголошує на «нестандартності», чарівності поетичного дару Є. Фіцовського, але також указує на присутність поета в культурі не лише текстову, а й предметну: «Як архітектура Вавеля, Мар'яцької вежі і Сукенниць у Кракові, “Сиренка” у Варшаві чи лісничівка “Пранє”» [Там само, с. 293].

Предметну присутність польської культури в просторі української вбачаємо у вірші З. Заремб'янки «З Києва»: «Я не прочитаю цього вірша / про Київ / бо його не напишу / це місто здіймається / у мені / крутизною вулиць / і переростає в тишу / церковний хор / із Михайлівського / молитвами / відлунює у Софії / майнула / в завулку / тінь Ахматової / і пропала у снах / неспокійних» [Там само, с. 53]. Інтермедіальні ознаки поезії формуються словесними образами архітектури та музики.

Форма літературного журналу через концептуальне поєднання вербальних і візуальних текстів є досить зручною для відображення картини світу сучасної людини. Як зазначає дослідниця польської літератури І. Адельгейм, «читач у всі часи відчуває потребу в літературному “дзеркалі” насущних проблем, що виникають у звичайних людей, які проживають свої єдині життя зі всіма існуючими і завжди присутніми в ній особистими завданнями. Людина потребує мови, яка допомагає створити в невірноваженому світі свій порядок, свої “ділянки незворотності”» [3, с. 26–27].

Інтермедіальність в межах журналу може прочитуватися також в широкому сенсі — як створення цілісного поля художнього простору в системі культури, особливості якого виявляються при дешифруванні культурно-ідеологічних кодів.

В українській гуманітаристиці склалося упереджене ставлення до досліджень ідеологічної проблематики, яке Я. Поліщук пояснював стереотипним трактуванням теорії ідеології та травматичним досвідом тоталітарного минулого [487, с. 74]. Дослідниця ідеологічного дискурсу в німецькомовному романі Н. Ваховська, виступаючи на конференції «Мова та ідеологія» (2008, м. Київ), також говорила про несприйняття таких студій, але обумовлювала його естетичними причинами, а саме: розумінням ідеології як «соціально-політичного догмату, реалізація якого перетворює текст на пропагандистський матеріал і суттєво зменшує його художню вартість» [115]. Водночас Я. Поліщук слушно наголошував на необхідності й важливості досліджень ідеологічного дискурсу, особливо в перехідні періоди, пов'язані з утвердженням нових ідеологічних моделей у суспільстві [487, с. 76]. Бачення сучасної української літератури і культури як «перехідної після тоталітаризму, колоніалізму, соціалізму» [188, с. 7] обґрунтовується й конкретизується в праці Т. Гундорової «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми» (2013). Для дослідження «симптомів» транзитної культури, авторка серед інших джерел залучає також матеріали альманаху «Літературний ярмарок» (1928–1930) [Там само, с. 292–313] і переконливо показує доцільність залучення літературної періодики як агента «колективної свідомості» [160, с. 250]. Отож преса є вдалим об'єктом дослідження для виявлення культурно-ідеологічних кодів, оскільки, на думку М. Мак-Люена, забезпечує суспільну, а не приватну участь і служить для комплексного виміру інтересів людини [382, с. 232].

З-поміж великої кількості видань обираємо кілька з виразним культурно-ідеологічним дискурсом. Із журналів «старшого» покоління, які видавалися ще до 1991 р., нашу увагу привернув «Дніпро» (видається з 1927 р.), з одного боку, наполегливими спробами оновлення форми, а з іншого — вірністю молодіжній

тематиці й письменникам-початківцям (нагадаємо, що перша назва журналу — «Молодняк»). Із часописів, які виникли вже в незалежній Україні, обрано «Потяг 76», який надає свої сторінки «новій і найновішій літературі Центрально-Східної Європи» [499], друкує багато перекладів польських авторів і має спеціальний випуск «Потяг до Польщі» [500]. В аспекті культурного діалогу репрезентативним є журнал «Нова Польща» — суспільно-політичний і літературний щомісячник, що видається у Варшаві з 1999 р. російською мовою і є місцем для незалежного діалогу поляків і росіян. Проте журнал підготував також кілька спецвипусків українською мовою (2001, 2005, 2014).

У «нових» часописах присутнє прагнення до створення гармонійних діалогів між народами, що демонструється в редакторських статтях. Скажімо, спеціальний український номер «Нової Польщі» (2001) розпочинається поясненням розрізнення адресата видання: «Ми усвідомлюємо, що українсько-польський діалог повинен звучати інакше, ніж польсько-російський, що матеріали до такої дискусії повинні бути іншими» [439, с. 3]. Тут же декларується польська позиція щодо ставлення до України, яка має ідеологічні маркери: переважна більшість поляків упевнена в тому, що незалежність України є важливою умовою незалежності Польщі; Польща відреклася від будь-якої думки про домінування над Україною; у канон польської закордонної політики увійшла теза «Україна — це стратегічний партнер Польщі» [Там само].

Висвітлення проблем українсько-польських стосунків є пріоритетним і для часопису «Потяг 76». У 2003 р. співредактор часопису Ю. Андрухович писав, що міжнародний потяг № 76, який проїжджав через Івано-Франківськ із заборonoю за радянських часів виходити на перон полякам-пасажирам, уособлював політику «справжньої залізної завіси». Однак у 80–90-ті роки ця політика зруйнувалася й потяг було відновлено на інших цивілізаційних засадах: «абсолютної свободи пересування та сталих динамічних контактів» [11, с. 6]. Саме Ю. Андруховичу належить візія польсько-українських відносин як гармонійного дуету, який поки що не відбувся. Ідеалізоване бачення цього діалогу розмивається прикордонним

повсякденням: 76-й потяг є для українського письменника «вельми наочним втіленням пересічно українського ставлення до Польщі», яке реалізується в низовому оречевленні повсякденного дискурсу (велетенська картата торба, цигарки й алкоголь). До слова, постійна опозиція символічної влади й буденності є, на думку дослідників, ознакою ідеологічного дискурсу [320, с. 42].

Є. Кожемякін, вивчаючи ідеологічний дискурс у полі мистецтва, окреслює кілька аспектів існуючих інтерпретацій ідеології: структура, яка передбачає ієрархію відношень і значень, як-от домінування і підкорення; практика, яка полягає у створенні, інтерпретації та поширенні відповідних значень; спосіб говоріння, спрямований на відтворення життєвого досвіду й підтримку чи встановлення соціального порядку [320, с. 44].

Зупинимося детальніше на останньому аспекті. Вираження ідеології через добір словесних форм є іманентним для культурологічної періодики, зокрема сам факт виникнення та існування таких часописів, як «Потяг 76», «Четвер», «І», «Критика», «Нова Польща» тощо, вже засвідчує певну громадянську позицію.

Мовні проблеми в суспільстві гостро дискутувалися в Україні ще до 1991 р. Знаковою в цьому плані є стаття О. Забужко «Мова і влада» в журналі «Дніпро» (1990). Надається до тлумачення не лише текст, а й сама форма його подачі. З одного боку, редакція маскує свої погляди, формально дистанціюючись від «емоційних перехльостів», «так би мовити, “шістдесятниці”», як зазначено в коментарі від редакції, вірнопіддано захищає В. Леніна і його національну політику від «сталінщини і неосталінщини», а з іншого — пропонує для публічного обговорення табуйовану до перебудови тему, називає відсутність розмовної української мови в столиці «кричущим нонсенсом» [251, с. 105]. Можна сказати, що визначення редакцією мовної ситуації за допомогою вислову-кальки є певним підтвердженням проблеми, яку порушує авторка статті.

Презентація мовної проблеми в «Дніпрі» має також візуальну форму. На другій сторінці обкладинки розміщено репродукцію картини В. Сухоруко «Влада». Зображення символічне: фантастичний образ спрута виражає іпостась

держави як апарату насилля, обмеження свобод людини, що якраз корелює з думками О. Забужко. Вона бачить «сутність мовної проблеми як політичної: боротьба за мовну емансипацію є не чим іншим, як боротьбою з тоталітаризмом на щонайінтимнішому з його плацдармів — на терені людського духу» [Там само, с. 95]. Авторка добирає факти насилля над українським мовцем із повсякденного життя, преси, художніх творів і показує глибинний зв'язок між вільним спілкуванням рідною мовою і здатністю думати, а не транслювати «готові лозунги», бути господарем на власній землі, а не чужинцем тощо. Зрештою мова є надчасовим вмістилищем пам'яті, генетичним кодом нації, бо «пам'ятає все. Вона усуває час, воднораз зливаючи в своєму горнилі живі голоси десятків поколінь. Вона огортає порізаних людей незримою грозовою хмарою спільного духу, даючи їм силу не просто існувати — бути» [Там само, с. 105].

Вдало обране слово, гра семантичними відтінками, залучення іронії чи гіперболи в ідеології, як вважає К. Гірц, дає нові символічні схеми для позначення нових явищ політичного життя [160, с. 250]. Так, у дискурсі російських відносин з іншими народами традиційно застосовувалася метафора «старший брат», яка включає сему підпорядкування. Зовсім іншу модель запропонувала «Нова Польща», про що читаємо у статті Є. Помяновського «Хліб із мейшаголи»: «Перше число починалось посланням Гедройця і мовилося там не про слов'янське побратимство, не про один плащ, під яким у Петербурзі стояли двоє молодих людей, а про довгі століття кривавого протиборства, про довгу польську неволю і про те, що вкінці настала пора говорити з росіянами як рівний з рівним, без облуди. Без цього порозуміння неможливе» [439, с. 9]. Переосмислення родинної метафорики здійснено також у статті Б. Осадчука «“Старший брат” чи “дочка” і “мати”. Чи може народитися дружба між Росією і Україною?», де автор спростовує тезу «Москва як старший брат» і пропонує дивитися на Росію як дочку Київської Русі-України, культура, мистецтво і релігія якої стали донором для північного сусіда [Там само, с. 48]. Поняття «дух», «духовність» зазвичай звучать позитивно в російському контексті, але співредактор «Потягу 76»

О. Бойченко за допомогою іронічної трансформації виявляє у їхній семантиці імперські сліди й однозначно надає перевагу польському європейському вибору, а не всепроникній і всюдисущій російській духовності [500, с. 3].

Оновлення семантики мовних штампів також є одним із механізмів побудови ідеологічних схем. Такий механізм спостерігаємо в статті Д. Павличка «З москалем чи з ляхом?», вміщеній у «Новій Польщі» (2001) одразу за редакційною статтею. Відомий український поет і дипломат, розмірковуючи над російсько-українськими стосунками, зауважує, що в них не було національної, державницької рівноправності між двома народами. Відповідь на запитання, винесене в назву статті, автор формулює дуже коротко: «І з росіянами, і з поляками!» [458, с. 6]. Така лексична форма закріплює звільнення від старих образ та існуючих стереотипів і є продуктивною для діалогу. Семантичне оформлення цивілізаційної ідеологічної моделі підкріплене візуальним способом: лозунг «І з росіянами, і з поляками!» надруковано великими літерами, так що він сприймається як основа всього матеріалу, поданого іншим шрифтом.

Візуальні образи є носіями додаткової інформації і в матеріалі, який завершує цей номер часопису, — йдеться про запис суду над ХХ ст., який супроводжують малюнки Д. Шевіонкова-Кісмелова. Дуже важливо, що використано не фотографії (адже документальність достатньо засвідчена формою запису), а саме роботи художника, що розповів цю історію невербальним способом як свідок і інтерпретатор в одній особі. Для українського читача матеріал цінний із багатьох причин, серед яких — рівень порушених проблем, форма публічної дискусії, спосіб висвітлення в пресі, використання телебачення як агента культурної події тощо. «Суд над ХХ століттям» відбувся першого квітня 2000 р. в Кракові під час святкування 55-річчя газети «Tygodnik Powszechny», яка позиціонується як орган інтелігенції. Ідею суду запропонував П. Мухарський і написав сценарій. Дійство тривало чотири години і за допомогою телебачення транслювалося в сусідню залу, де перебувало понад тисячу осіб.

Дискусія стосувалася найважливіших ідеологічних постулатів — ролі влади в житті суспільства і особи, культурних інституцій, поширення світоглядних позицій, функціонування інститутів пам'яті, стосунків «Я / Інший», впливу засобів масової інформації на світ, впливу глобалізації на національні культури тощо. Роль судового розпорядника виконував головний редактор щотижневика А. Бонєцький, обвинувачем виступив отець Я.А. Клочовський (чернець Ордена домініканців, філософ). Він звинуватив ХХ ст. в превалюванні маси над особою, яке здійснювалося через панування тоталітаризму — «в червоній та коричневій оправі» — і поблажливість демократії до «розвитку споживацтва». У галузі культури відбувся «розрив процесу переказу пам'яті, що стало однією із причин втрати самосвідомості людини»; поширилася примітивна масова культура: у мистецтві «приймалося, що найвищою цінністю є новизна, а це призвело до занепаду почуття святості й табу. У людей без коріння й пам'яті конвульсивне прагнення збереження безперервності культури проявилось у небезпечних формах фундаменталізму» [439, с. 147]. Ці звинувачення було підтверджено виступами свідків: істориком В. Рошковським, філософом Б. Скаргою, фізиком М. Геллером. Свідки наголошували, що ХХ ст. спотворило концепцію особистості, позбавило її індивідуальності й звело багатогранність її функцій до суспільної ролі: «Важливим є суспільство, народ, партія, організація. Більше того, ми самі починаємо вірити в те, що нічого не значимо і не любимо відрізнитися від маси. Самі працюємо над втратою особистості. Хочемо бути, як інші, а не оригінальними, не хочемо вирізнитися. Не любимо іншості, але обожнюємо посередність» [Там само, с. 152]. Промовці переймалися тим, що суспільні функції людини під впливом влади можуть швидко змінюватися, а відчутних змін у психології доводиться чекати дуже довго: «провалилася система комуністичного обману й терору», але людина не «звільнилася від внутрішніх заблокувань» [Там само, с. 156].

Письменник і журналіст Р. Капусцінський показав, що національні проблеми кожного народу резонують у планетарному масштабі. Він зауважив, що

на планеті співіснують дві цивілізації: розвою і виживання [Там само, с. 159]. Проблему поглиблення соціальної та матеріальної поляризації дедалі частіше воліють замовчувати, бо не мають її вирішення: «Електронна цивілізація об'єднала нас в одну велику людську родину. Через глобальні засоби масової інформації ми будемо довідуватися про найважливішу проблему сучасного світу: багаті стають все багатшими, бідні все біднішими» [Там само, с. 160]. Не можна не погодитися з висновком журналіста, що ЗМІ здебільшого нав'язують нам тільки зразки високого стандарту споживання, водночас «вони забувають популяризувати зразки праці. Високий споживацький стандарт висвітлюється ЗМІ відірвано від процесу роботи. Тому люди не можуть зрозуміти, чому одні мають все, а інші ні...» [Там само, с. 161–162].

Проблеми, які обговорювалися під час цього інтермедійного дійства, залишаються актуальними. Водночас важливим є те, що порушено питання про форми комунікації в глобальному світі, між різними країнами й окремими людьми. Ідеться про міжкультурне спілкування, що дуже змінилося внаслідок запровадження інтернет-технологій. Р. Капусцінський справедливо визначив поверховість електронної революції і те, що вона охопила не всі народи. Окрім того, відомий журналіст наголосив на ідеологічному компоненті, від якого залежить тип цього міжкультурного спілкування — поліморфний чи мономорфний (стереотипний): «Перший контакт культур є контактом неприязні. Перший людський рефлекс у зіткненні з чужим є завжди ворожим. Якщо певні структури, наприклад, політичні, закріплюють цей рефлекс у формі націоналізму, то він набере ознак стійкого стереотипу» [Там само, с. 163].

Підсумковою тезою цього дійства потрібно вважати не сам вирок ХХ ст., який прозвучав у фіналі засідання, а думки про відповідальність людини за все, що відбувається у світі. Саме така позиція гартує громадянську спільноту і закликає до активних дій. Лікар М. Едельман, в'язень сталінських таборів, наголосив: «Обвинувач говорить, що система знищує людину, але я хочу нагадати, що спершу інша людина створила систему. У цьому полягає помилка

обвинувачення! Неправда, що не людина була винною, а система, котра нібито спала з неба і вчепилася в горло людей, а вони ще й добровільно далися на заклання. Це зробили люди!» [Там само, с. 168].

Спостереження за змістовими й формальними особливостями культурно-ідеологічних кодів у публіцистичному дискурсі варто розширити шляхом зіставлення з матеріалами поетичних творів, надрукованих у журналі «Потяг 76» (2005). У цілісному просторі часопису резонують поезії польських і українських авторів, зокрема, ті, що були створені в дев'яності роки, — Т. Ружицький (нар. 1970), К. Нєвженда (нар. 1964), Г. Крук (нар. 1974), Д. Лазуткін (нар. 1978), О. Каплон (нар. 1983), С. Жадан (нар. 1974). Певною точкою об'єднання перекладів польської поезії українською мовою і власне українських текстів є переклад польською М. Петрика вірша Д. Лазуткіна «*te sztormowe radiowe fale...*» [500, с. 33–34].

Добірка поезій трактується як вираз колективної свідомості в просторі журналу на основі тези М. Мак-Люена про створення пресою «образу спільноти як серії подій, що відбуваються, об'єднаних вихідними даними газети» [382, с. 242]. Логічно поширити це судження на ансамбль текстів журналу, який також об'єднує своїми вихідними даними серію літературних подій — творів. Поштовхом стали слова польського письменника А. Лібери про те, що сліди усвідомлення дій людини потрібно шукати в мистецтві, особливо в літературі: «У натхнених словесних творах, незважаючи на їх жанр — поетичний, прозовий чи публіцистика, людина багатьма способами і на різних рівнях змальовує сама себе, створюючи автопортрет» [439, с. 170].

Визначення умовних координат «автопортрета» людини в обраному часописі розпочинаємо від поезії Р. Воячека (1945–1971) в перекладі з польської мови О. Сливинського, поміщеної в розділі «Класика» [499, с. 176–182]. У ній втілено картину індивідуальної свідомості кінця 60-х років XX ст. Поет бачить свої твори як «нові світи з міжзоряної пільми», «як Землі погаслої блиск, що полине крізь Космос». Автор бачить свого ліричного героя в безмежному світі, у

позачасі, світі, де панують бурі і з заходу, і зі сходу, в ірреальному просторі, який не має матеріальної фіксації, бо його немає ніде: «Нема в переліку вулиць. / В реєстрі громадських шляхів. На військових мапах, / Навіть найдетальніших. Нема ні на сонці, / Ні на підошвах місяця, хоч він пройде усюди. <...> / Не фігурує в земельних кадастрах. / Не є предметом суперечки двох сусідів-селян. / Не є алеєю парку. Не є тупиком. / Не провадить цвинтарем жодного з міст» [Там само, с. 181]. У трансцендентному світі, каталог якого розпочинається трояндою, «що не походить із жодного саду», і завершується відсутністю землі, ліричний герой шукає місця для писання. Воно хитке й ненадійне — «гніздечко з сипкого волосся зітхання» — його матеріальність визначається аркушем, який тільки позірно схожий «на хустину або кімнату», насправді це та ж невизначеність, де поет «з мовою не віднаходить спільної мови», де «широким кроком уяви ходив / Од прислів'я до слова, від коми до крапки» і де не може «ніяк останньої фрази впіймати» [Там само, с. 178].

Художні образи поетичної добірки журналу мозаїчно складаються в колективну свідомість поетів покоління дев'яностих років. Д. Лазуткін у вірші «Гойко Мітич» констатує: «світ змінився і ми змінилися». Але для цих змін він обирає не трансцендентну форму і не планетарну, а знижено комерційну: «у нашому видавництві замовляйте книгу змін / на тридцять відсотків дешевше». Образи минулого позначені зношеністю і непотрібністю, це «посічені кіноекрани занепадаючого соціалізму», «стоси журналів на запилених антресолях» тощо. Сучасність також позначена маргінальністю, численними втратами, втотою і умовністю життєвого простору: «*te przeciagi zagubienia / na otwartym podwórku / naszej bardziej niż umownej europy*»; «*jak wiele sił oddano / za to wysoko moralne prawo/ za takie w końcu okropne uczucie/ które ma zapach mocnego tytoniowego przejarania*»; «*budowanie skończone / nie mamy dokąd iść stąd*» тощо. Світ, у якому живе ліричний герой, позначений зниженим контекстом буденності та поспіху, що виражено образами кохання на брудних простирадлах замість нового життя, таким застарілим запахом тютюну, що навіть морозне повітря не може освіжити.

У цьому світі втоми й повторюваності порятунком залишається, як і в минулі часи, тілесність і пронизливість почуття: «i warto śpieszyć się / póki jest prąd / póki nie zatrzymało się serce / póki czuje jedno i drugie / tak samo ostro» [Там само, с. 183].

Подібна втома притаманна світовідчуттю в добірці поетки Г. Крук. Навіть прекрасне життя, вважає лірична героїня, «мусить рано чи пізно скінчитись / на кушетці між Фройдом й Лаканом», визнання вона сприймає як вигнання, «де скрізь чужина і ніхто не розуміє її мови». Контекст буденності пронизує існування героїні, він присутній навіть у такому трагічному дійстві, як самогубство Гемінгвея: «скільки ж він мусив чекати її, спраглий, зачасний, годуючи власною кров'ю москітів буденності?!» Однак відчувається і обурення проти постійного тягаря тілесності: «поети не мають статі / гермафродити самотності / незрозуміло прагнучи щоразу іншого Іншого, / народжують в муках тільки самих себе», — яке зрештою проривається риторичним запитанням: «як вирватися з цих хула-хупів тілесної визначеності»?

У творах польських поетів також зображена картина кардинальних змін, але вона відчутно занурена у віртуальний культурний простір. Ілюзією сну і засиллям «порожніх місць» наповнена добірка поезій Т. Ружицького, ігрова стратегія панує у віршах К. Невженди, «роздяганням» соціальних стереотипів переймається А. Каплон. Життєвий простір ліричного героя також здебільшого маргіналізований: це передмістя, в якому «лунає нечувана лайка», «околиці дешеві», місто «занедбане» в Т. Ружицького, вокзал з неприємними запахами і світ еміграції в К. Невженди. Однак у глибині розбалансованого світу вже окреслився шлях до його впорядкування: «Кава, а потім знову, щоб світ розкрутити / і скласти одною рукою чотири елементи / і п'ятий в нове смаковиння. На новий міленіум — / цілком нову мову» (пер. Я. Сенчишин та В. Неборака) [Там само, с. 16], — який полягає в циклічності змін і в природі, і суспільстві.

Висновки до четвертого розділу

У четвертому розділі досліджено ознаки літературного журналу як інтермедіального тексту у світлі діалогу культур. З-поміж текстових конструктів у літературних журналах визначено такі утворення, як «український текст» і «польський текст» і простежено їхні структурно-семантичні особливості впродовж певного часу.

Центральним елементом українського тексту в сучасному українському літературному журналі є шевченківський текст. Шевченківський текст у літературних часописах складається з художніх, публіцистичних, літературно-критичних та мистецтвознавчих матеріалів. Його особливістю є наявність інтермедіальних зв'язків, які, з-поміж іншого, визначаються різнобічним талантом Тараса Шевченка у сфері літератури, образотворчого мистецтва й музики. У художніх та літературно-критичних матеріалах виразно простежуються живописно-літературні та музично-літературні кореляції.

Зауважено, що з кінця 80-х років порушується питання про модернізацію образу Т. Шевченка та його рецепції в художньому й науковому дискурсах, що втілюється у формальних і змістових параметрах спеціальних шевченківських номерів літературних журналів. Продемонстровано, що якісні зміни в шевченківському тексті відбуваються після 2010-х рр. Рецептивний зріз шевченківського тексту виявляє «внутрішню» візію геокультурної проблематики українського тексту, характеристика якої розгортається шляхом зіставлення версій зарубіжних журналів, зокрема, польських і російських.

Показано, що визначальною для польської рецепції українського тексту була зміна парадигми в сприйнятті української літератури як «високої культури» (Л. Стефанівська, Г. Грабович). На основі аналізу спеціальних українських номерів часопису «Literatura na świecie» з'ясовано, що мотивний комплекс колективного художнього наративу визначається загалом неомодерністськими (тема митця й мистецтва, філософське осмислення буття, внутрішній світ героя

тощо) чи постмодерністськими (творення тексту / письма, гра з читачем, руйнування стереотипів, постколоніальний дискурс) координатами. У тематичних номерах виявлено поглиблений інтерес до творів, написаних після 1991 р.

Український текст у російських журналах кінця XX — початку XXI століття представлено творами різних жанрів. Візія української літератури формується добром персоналій та текстів, публікацією супровідних біографічних довідок, літературно-критичних статей та матеріалів, які відображають обговорення проблемних питань, наприклад, круглих столів. Рецепція культурних реалій України і української літератури в окремих російських журналах відрізняється. Найбільше зацікавлення українським літературним і, ширше, культурним процесом спостерігається у 2010-ті роки в журналах «Новый мир» і «Знамя».

На прикладі такого інтермедіального конструкту, як польський текст, доведено, що інтермедіальність у широкому сенсі є важливим інструментом для дешифрування культурно-ідеологічних кодів, як-от: мова, пам'ять, тілесність, смерть, час, простір тощо. Розширення семантичного поля та відмова від стереотипного тлумачення названих концептів є переконливою ознакою зміни ціннісних орієнтирів у суспільстві. У дискурсі ідеологеми «мова» дев'яностих років XX століття переважають факти насилля над україномовною особою, а в період 2000-х років активно побутують зовсім інші проблеми: рівноправного діалогу, комунікації партнерів, відмова від стереотипів підпорядкування тощо. Часопростір минулого позначений у художньому дискурсі 90-х років XX ст. забуттям, втомою, натомість початок XXI ст. позиціонується через зміни, рух, право буденності, бажання пізнати світ Іншого. Тіло для персонажа перестає бути єдиним простором для освоєння, бо для нього відкрився світ. Формування культурно-ідеологічних кодів відбувається внаслідок метафоричної та іронічної трансформації слів і словосполучень, семантичного розширення через поєднання візуальних і вербальних образів тощо.

Основні спостереження та висновки, викладені в Розділі 4, висвітлено в публікаціях авторки [див.: 50; 52; 53; 60; 68; 70; 74].

ВИСНОВКИ

Дослідження літературних журналів є актуальним і важливим сегментом сучасної гуманітаристики, свідченням чого є численні праці, де журнали вивчаються в літературознавчому, лінгвістичному, текстологічному, бібліографічному та інших ракурсах. Побутування літературного журналу на помежів'ї різних сфер — мистецької, інформаційної, поліграфічної, соціальної, культурної тощо, з одного боку, викликає до нього підвищений інтерес, з іншого, — ускладнює сам процес дослідження.

Визначено, що практика наукових досліджень літературних журналів показує зосередженість на спеціальних дисциплінарних проблемах (літературознавчих, мистецтвознавчих, культурологічних, соціальних комунікацій тощо), водночас поширення методології міждисциплінарності й трактування поняття «текст» як універсальної категорії відкриває перспективи для вивчення журналу як різнорівневої структури, створеної одиницями різних семіотичних систем. З'ясовано, що нині поширюється наукова рецепція журналу як ансамблю текстів, проте текстів, переважно, з однієї семіотичної системи. Перспективний напрямок становлять лінгвістичні дослідження креолізованих журнальних текстів, проте, у них розглядається передовсім структура креолізованого тексту, а не особливості журналу як літературної форми.

Осмислення основних напрямків дослідження літературного журналу в міждисциплінарному дискурсі інспірувало вивчення сучасного українського літературного журналу як тексту в усіх його складниках. Відтак запропоновано дефініцію: літературний журнал — це особлива форма, яка уможливорює публікацію різних за жанром, модусом і стилем творів у спільному дискурсивному просторі для висвітлення розвитку літературного процесу.

Змістові й формальні структури сучасних українських літературних журналів у дисертації досліджено крізь призму інтермедіальності. Інтермедіальність увиразнює естетичний чинник літературного процесу, дає

змогу побачити журнал як відкритий текст та літературну форму в контексті багатовекторної культурної проблематики, залучити до його вивчення методологію міждисциплінарності, компаративних і культурологічних студій. Обраний ракурс дослідження зосереджує увагу на діалозі художньої літератури з іншими видами мистецтва і виявляє особливості існування літератури в руслі сучасних загальномистецьких тенденцій. З іншого боку, літературний журнал як різновид засобів масової комунікації актуалізує зв'язок між мистецтвом і медійним / інформаційним середовищем.

Парадигма інтермедіальності є ефективною й складною для вивчення сучасного українського літературного журналу. Ефективною, бо її дискурс, за А. Геймеєм, охоплює мистецькі явища найновішого мистецтва (Г. Оостерлінг) і форми культурної комунікації в добу медій (Ю. Мюллер). Така дуальність є іманентною базовим ознакам літературного журналу як спеціалізованого періодичного видання, що покликане висвітлювати факти літературного і, ширше, мистецького процесу й бути водночас засобом масової інформації. Складною, бо теорія інтермедіальності нині перебуває в процесі формування, і її сутність все ще дискутується, але загальне розуміння сформовано: це відносини між засобами масової інформації, взаємодіями медій та медіакордонами певних текстів, картин, фільмів тощо (І. Раєвські). Окрім того, більшість дослідників визнають особливу роль у цих відносинах реципієнта, «людини в сучасній медіальній дійсності» (А. Геймей).

У концепції інтермедіальності в українській і зарубіжній науці визначено певні етапи. Підготовчий етап (до 1983 р.) характеризується несистемним вживанням понять «інтермедіа», «медіа», «медіум», «медіація», «медіатор» тощо для осмислення обміну чи синтезу в процесі мистецької діяльності, структури чи композиції художнього твору (С. Аверінцев, О. Богомазов, Д. Віконська, О. Ганзен-Леве, Д. Гігінс, С. Коллідж, К. Малевич, А. Ніковський, Я. Полфьоров та ін.). На першому етапі (1983–1996) вводиться термін «інтермедіальність» для розгляду художніх творів, переважно модерністських, що утворені засобами двох

і більше семіотичних систем (С. Вислоух, О. Ганзен-Леве, Н. Тишуніна та ін.). Другий етап (1996–2010) позначений визнанням інтермедіальності як нової наукової парадигми (В. Вольф) для дослідження взаємодії літератури з іншими видами мистецтва (В. Вольф, Л. Генералюк, О. Крисовський, І. Раєвські, М. Рубінс, Г. Сидорова та ін.) і розширенням об'єкта дослідження шляхом долучення нехудожніх текстів чи медійного контенту (Р. Ключинський, Ю. Мюллер, Й. Пех, К. Хмелецький, Є. Шретер та ін.). На третьому етапі (2011 — донині) відбувається активне обговорення теоретико-методологічних проблем інтермедіальності (В. Вольф, О. Ганзен-Леве, А. Геймей, Т. Гундорова, М. Наєнко, В. Просалова, І. Раєвські, В. Силантьєва, Е. Циховська та ін.). Проблематика літературознавчих праць розширюється внаслідок дослідження літературно-музичних (Л. Білоножко, І. Борисова, В. Вольф, А. Геймей, С. Маценка, Я. Юхимук) та літературно-візуальних зв'язків (Н. Білик, Н. Гавдида, Н. Доценко, О. Дубініна, Г. Клочек, Б. Корнелюк, Н. Мочернюк, В. Силантьєва, О. Пуніна, А. Сажина, В. Фесенко, О. Шикиринська).

Дослідження сучасного українського літературного журналу у світлі теорії інтермедіальності забезпечило можливість формування терміносполуки «літературний журнал як інтермедіальний текст», що позначає складний семіотичний багаторівневий конструкт із рівнями художнього й нехудожнього дискурсів, що утворюється внаслідок поєднання вербальних та невербальних (іконічних та ін.) засобів передачі інформації. Поняття «інтермедіальний текст» увиразнює системність інформації, «задану певними культурними кодами» (С. Кримський) і презентує основні типи інтермедіальності — медійні переміщення, медіакомбінації та інтермедіальні посилання (І. Раєвські) — як систему.

Під час вивчення сучасних українських літературних видань відрефлектовано парадигмальні зміни в їхньому функціонуванні, на основі чого створено теоретичну модель сучасного літературного журналу як інтермедіального тексту. Підґрунтям цієї моделі є розуміння літературного

журналу як естетичного об'єкта, що виникає внаслідок зусиль колективного автора, і як тексту, що інспірує можливості поєднання художніх і нехудожніх текстів у просторі конкретного журналу – від одного номера до багаторічної колекції. З'ясовано, що важливим складником тексту журналу є розміщення в його просторі візуальних творів художньої і нехудожньої природи. Отож теоретична модель сучасного літературного журналу як інтермедіального тексту — це багаторівневий ієрархічний конструкт з нелінійною послідовністю вербальних і невербальних текстів, які взаємодіють у дискурсивному просторі.

Теоретичну модель літературного журналу конкретизовано за допомогою метафоричних моделей, у процесі визначення яких проаналізовано й систематизовано текстуальні особливості окремих літературних журналів. Основним критерієм для визначення метафоричної моделі вважаємо тип зв'язку між художнім і нехудожнім дискурсом: узгодження, доповнення, конфлікт.

Спосіб визначення моделі ускладнюється динамікою розвитку видання, проте проаналізовані текстові зрізи дають змогу визначитися з певною конфігурацією в обраних темпоральних координатах. Конфліктні зв'язки спостерігаються в журналах, які видавалися до 1991 р. і після («Вітчизна», «Дніпро», «Київ», «Дзвін» та ін.) та, проголошуючи гасло оновлення й перебудови, дотримувалися його здебільшого в нехудожньому дискурсі, а в художньому, зберігаючи коло авторів переважно попередніх років, не були послідовними в реалізації задекларованих прагнень. Таку модель позначено метафорою «палімпсест», її репрезентантом вважаємо журнал «Вітчизна». У 1993 р. «Вітчизна» збільшує частку нехудожніх матеріалів відповідно до концепції енциклопедичного «журналу для сімейного читання», але якісне співвідношення між матеріалами загалом не змінилося.

Оновлення концепції й дизайну журналів «Дніпро», «Київ», «Дзвін» привело до зміни типу зв'язків між художнім і нехудожнім дискурсами за принципом доповнення. Названі журнали й видання «Всесвіт», «Склянка часу»,

«Кур'єр Кривбасу» відносимо до моделі «полілог». Цій моделі притаманна стильова неоднорідність, проте з виразною тенденцією до модерності.

На основі узгодження виокремлюємо моделі «лексикон», «літопис» і «колаж», якими позначаємо так звані нові журнали – «Четвер», «Київська Русь», «ШО», «Плерома», «Авжеж» тощо. Для цих моделей характерне активне використання візуального матеріалу, надання йому самостійного інформативного значення. Проте конфігурація узгодження вербального й візуального залежить від концепції видання: концептуальний характер («Четвер», «Плерома»), об'єктивно-літописний («Київська Русь») чи контроверсійний («ШО», «Авжеж»).

Локальні прийоми реалізації трансмедіальних і інтермедіальних стратегій у сучасних українських літературних журналах досліджено на матеріалі текстів про мистецтво і митця. Мистецька проблематика проаналізованих творів Р. Іваничука, Г. Костенко, С. Ласкіна, Н. Околітенко, М. Слабошпицького (призначення мистецтва, образ митця і його роль у суспільстві, стосунки митця і влади, талант і посередність тощо) увиразнюється за допомогою семантичних і структурних зв'язків з ансамблем творів журналу, у якому публікується роман про художника. Журнальний контекст повісті Р. Іваничука «Смерть Юди» становить дискусія про автономність / заангажованість мистецтва; роману Н. Околітенко «Рось-Марія» — процес деміфологізації постаті Т. Шевченка; романів С. Ласкіна — полілог темпоральних площин реальної творчості художника, художнього наративу про нього і рецепції мистецьких творів після років забуття. Роман-колаж Г. Костенко «Те, що позбавляє сну» прочитується у світлі естетико-символічної парадигми образу митця й проблеми сучасного стилю письма. Журнальні публікації про Марію Башкирцеву створюють передумови для осмислення її образу в рамці проблеми національної ідентичності, хоча в романі-есе С. Слабошпицького провідною для її зображення є мистецька ідентичність.

Продемонстровано, що особливого значення в інтермедіальному дискурсі літературного журналу набувають саме тексти про мистецтво, оскільки вони створюють естетичну парадигму видання і постають репрезентативними для

літературного процесу загалом. Зіставлення видання літературного твору в журнальному і книжковому варіанті надає підстави для семантизації форми публікації, бо журнал створюється на принципах інтеграції, а книжка — автономії. Журнал як цілісний текст, створений колективним автором, якісно відрізняється від книжки, яка переважно має одного автора, «груповою сповідальною формою» (Г.М. Мак-Люен). Отож публікацію твору в літературному журналі вважаємо типом інтермедіальності і трактуємо як різновид інтермедіальних переміщень. Тексти про мистецтво в українському літературному журналі потрапляють у визначену темпоральну площину, вступають у зв'язки з іншими творами номера, внаслідок чого генеруються нові семантично-структурні смисли, які в інших рамках не висвітлюються.

Важливим структурним елементом журнальної публікації твору про художника або твору художника є публікація візуальних матеріалів, яку відносимо до такого типу інтермедіальних зв'язків, як медіакомбінація. На матеріалі творів різних жанрів М. Нечитайла-Андрієнка та В. Клокова, визначено, що в літературному журналі тип медіакомбінації представлено зв'язками на рівні художнього дискурсу: вербальний текст роману про художника — іконічний текст творів художника, а також на рівні діалогу художнього й нехудожнього дискурсів: фікційний вербальний текст роману про художника — нефікційний вербальний текст мистецтвознавчого чи літературознавчого змісту. Публікація вербальних текстів художника разом з репродукціями його творів образотворчого мистецтва становить різновид зв'язків на рівні художнього дискурсу творів одного автора з різних семіотичних систем. Визначені типи зв'язків створюються зусиллями багатьох суб'єктів, що дає змогу моделювати образ колективного автора журналу.

У процесі аналізу журналів «Арка», «Дніпро», «Всесвіт», «Київ», «Київська Русь», «Кур'єр Кривбасу», «Потяг 76», «Сучасність», «Четвер», «ШО» окреслено такі основні параметри теоретичної моделі сучасного українського літературного журналу: локальні та темпоральні координати, жанрова парадигма, образи

колективного автора й читача. Особливості функціонування локальних та темпоральних координат простежено під час аналізу комплексу образів і проблем — топосу села (повість Г. Штоня «Пастораль» і роман Л. Голоти «Епізодична пам'ять»), топосу міста (оповідання Б. Харчука, М. Черничука, добірки поезій І. Гнатюка), образу покоління (повість В. Дрозда «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок» і «Козацький роман» Л. Гончар і Р. Найди), проблеми провінціалізму, образу Іншого (твори С. Мрожека, дорожні нариси) із встановленням семантико-структурних зв'язків з ансамблем текстів відповідних журналів. Визначений образно-проблемний комплекс увиразнює інтерпретацію часопросторових характеристик сучасного літературного журналу як інтермедіального тексту: екзистенційні зміни у світогляді та психології персонажів, динаміка магістральних хронотопів акцентуються за допомогою кодів різних видів мистецтва, публікації текстів різних семіотичних систем і посилення культурологічного дискурсу.

Специфіка жанрових трансформацій у просторі літературного журналу — журнали починають публікувати твори масової літератури (детектив, комікс, пригодницький роман, фантастика) — демонструє вплив сучасного соціокультурного середовища й свідчить про посилення інтермедіального дискурсу, зокрема зв'язків із масовими видовищними формами — кінематографом, телебаченням, відео тощо. Реалізація авторських інтенцій у комунікації літературного журналу з читачами є реакцією на літературні й позалітературні чинники видавничо-творчого процесу й розцінюється як стратегія оновлення й модифікації літературної форми журналу. Визначені параметри теоретичної моделі сучасного українського літературного журналу увиразнюють інтерпретативний потенціал моделювання для дослідження особливостей сучасного літературного журналу.

Інтермедіальний текст сучасного українського літературного журналу відображає світоглядні зміни буття сучасної людини, що простежується на матеріалі журнальних публікацій, присвячених геокультурним проблемам,

діалогу культур різних народів. У дисертації виявлено й систематизовано такі інтермедіальні конструкти в параметрах геокультурної трансгресії, як український текст і польський текст. Досліджено, що центром українського тексту в просторі сучасного літературного журналу є публікації матеріалів про життя і творчість Т. Шевченка і його творів. Для позначення їхньої тематичної і структурної єдності застосовано термін «шевченківський текст». Виявлено, що структуротвірними кодами шевченківського тексту є колоніальні сліди й постколоніальний дискурс.

Доведено, що засоби інтермедіальності є важливим чинником конструювання рецептивних зрізів визначених текстуальних конструктів. Вони збільшують кількість семіотичних каналів передавання інформації, відповідно, адресат отримує можливість зреагувати на природніший для нього канал і культурний код. Окрім того, відбувається розширення семантики повідомлень внаслідок конструювання гетерогенного тексту. Поєднання в просторі літературного журналу гомо- й гетерогенних текстів створює певний ритм наративу, що руйнує автоматизм сприйняття.

Потенціал проблеми сучасного українського літературного журналу як інтермедіального тексту не вичерпується нашим дослідженням. Очевидно, що перспективним є подальше дослідження українського журналу як літературної форми в контексті зарубіжної журналістики. Компаративне вивчення надасть змогу простежити залежність структурно-семантичних особливостей складних текстових конструктів від естетичних, історіософських, соціокультурних та інших кодів національних літератур. Окрім того, важливим є комплексне дослідження рецепції проблеми міжмистецької взаємодії в українській літературній періодиці для формування дискурсу теорії інтермедіальності в українському літературознавстві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности. *Поэтика древнегреческой литературы*. Москва : Наука, 1981. С. 15–46.
2. Адельгейм И. Е. Поэтика «промежутка» : молодая польская проза после 1989 года : монография. Москва : Индрик, 2005. 544 с.
3. Адельгейм И. Е. Поэтика польской прозы 1990-х годов : гипноз постмодернизма и реальные проблемы выживания литературы. *Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы : 1990-е годы. Прерывность – непрерывность литературного процесса*. Москва : Институт славяноведения РАН, 2002. С. 6–30.
4. Адельгейм И. Е. Пространства-палимпсесты в молодой польской прозе 1990-х и 2000-х годов. *Славяноведение*. 2014. № 6. С. 21–34.
5. Айтов С. Ш. Українська історіографія та журнал «Основа» в контексті культурно-національного відродження України : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. іст. наук : 07.00.06. Дніпропетровськ, 2001. 18 с.
6. Алексеева Т. Безумен март, неблагостен апрель... *Нева*. 1991. № 2. С. 66.
7. Альманах «ЛітАкцент»: сучасна література в колі твого читання / ред. В. Панченко. Київ : Темпора, 2009. 492 с.
8. Альфонсов В. Н. Слова и краски. Санкт-Петербург : «САГА», «Азбука-классика», «Наука», 2006. 320 с.
9. Андерер Я. «Украинская» «интеллектуальная» «периодика» : в 2 ч. *Неприкосновенный запас*. 2004. Ч. 2 : Литераторы и эссеисты, философы и ученые. № 2 (34). С. 111–125.
10. Андрухович Ю. Поляки. 3 перспективи наближеного. *Всесвіт*. 2014. № 1–2. С. 245–251.

11. Андрухович Ю. Фантазія на тему прозорості. *Потяг* 76. 2003–2004: *вибране*. Львів : Літературна агенція «Піраміда», 2005. С. 5–8.
12. Аникеева Е. С., Прохорова Л. П. Интермедіальний поетический текст как сложный семиотический знак. *Современные проблемы науки и образования*. 2014. № 1. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=12187>.
13. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация : (На материале креолизованных текстов). Москва : Academia, 2003. 122 с.
14. Антофійчук В. І. Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ століття: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ : Інститут л-ри імені Т. Г. Шевченка, 2002. 37 с.
15. Арка. 1993. № І–ІІ, вересень–листопад. 48 с.
16. «Арка» 1947–1948 : Журнал літератури, мистецтва і критики : бібліографічний покажчик змісту / уклад. Н. В. Казакова за участю Н. В. Монахової та Д. В. Матіяш. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2003. 52 с.
17. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сб. статей. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. 444 с.
18. Астрахан Н. І. Моделювання у літературознавстві : аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору : автореферат дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06. Київ, 2015. 44 с.
19. Ахеян К. Нотатки з Бауцену. *Четвер*. 2003. № 18. С. 202–218.
20. Баган О. Р. Естетика і поетика вісниківського неоромантизму : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Львів, 2002. 20 с.
21. Баженова В. В. Русский литературный сборник середины ХХ – начала ХХІ века как целое : альманах, антология : автореферат дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Новосибирск, 2010. 26 с.

22. Балашова Ю. Б. Эволюция и поэтика российского литературного альманаха как типа издания : автореф. ... дис. д-ра филол. наук : 10.01.10. Санкт-Петербург, 2011. 38 с.
23. Бандрівський А. Книга пригод. Звіт про рейнджерську мандрівку «Літаючий ровер», або «Європа без кордонів». *Четвер*. 2003. № 18. С. 267–271.
24. Баррі П. Вступ до теорії : Літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.
25. Барт Р. Від твору до тексту / пер. з фр. Ю. Гудзя. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ с.* / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 380–384.
26. Бартко О. А. Літературно-естетична концепція журналу «Українська хата» : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 1996. 17 с.
27. Басманов А. Тлеющий разряд. Дневник Марии Башкирцевой. *Наше наследие*. 1990. № 5. С. 102–125.
28. Бахаревич А. Завалюхін : історія одного жартівника / з білоруськ. перекл. О. Кінь. *Всесвіт*. 2014. № 5–6. С. 146–150.
29. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва : Худож. лит., 1986. 543 с.
30. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках. *Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М.Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 318–323.
31. Бацевич Ф., Кочан І. Лінгвістика тексту. Львів : ЛНУ імені І. Франка, 2016. 316 с.
32. Башкирцева М. «На славу моєї країни». Із «Щоденника»: у 7 ном. перекл. з фр. А. Перепаді. *Україна*. 1986– . № 51 : Початок. С. 13–14 ; № 52 : продовження. С. 13–14 ; 1987. № 1 : продовження. С. 13–14 ; № 2 : продовження. С. 15–16 ; № 3 : продовження. С. 13–14; № 4 : продовження. С. 17–18; № 5 : закінчення. С. 17.

33. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / пер. с фр. Н. В. Кисловой, Г. В. Волковой, М. Ю. Михеева. Москва : РОССПЭН, 2004. 376 с.
34. Бежан О. А. Створюючи нову міфологію (арт-комікс Арта Шпігельмана «Маус» як форма сучасної візуальної культури). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна* : Серія «Філологія». 2013. Вип. 69. С. 110–114.
35. Белецкий А. И. В мастерской художника слова / сост., вступ. ст., комментарий А. Б. Есина. Москва : Высшая школа, 1989. 160 с.
36. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / перев. с нем. и франц. ; сост., предисл. и прим. А. Белобратова. Санкт-Петербург : «Симпозиум», 2004. 480 с.
37. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / пер. з нім. Ю. Рибачук. *Вибране*. Львів : Літопис, 2002. С. 53–81.
38. Бербенець Л. Термінологія інтермедіальних студій у літературознавстві. *Актуальні проблеми літературознавчої термінології* : наук. зб. / відп. ред. Є. Васильєв. Рівне : О. Зень, 2015. С. 163–164.
39. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. Москва : Новое литературное обозрение, 2000. 352 с.
40. Бердиховська Б. Україна: люди і книжки / пер. з польськ. Т. Довжок. Київ : «К.І.С.», 2009. 232 с.
41. Бернштейн М. Д. Журнал «Основа» і український літературний процес кінця 50-х – 60-х років XIX ст. Київ : Вид-во Академії наук Української РСР, 1959. 216 с.
42. Бикав В. Три слова німих : притча / з білоруськ. перекл. Д. Щербина. *Всесвіт*. 2007. № 9–10. С. 3–6.
43. Биков В. Маленька червона квіточка : притча / з білоруськ. перекл. Д. Щербина. *Всесвіт*. 2014. № 5–6. С. 243–245.

44. Биткивская Г. В. Интермедіальна поетика «романа о художнике» (на материале произведений Семена Ласкина). *Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр* : сб. науч. тр. Под ред. О. Н. Турышевой. Вып. 2. Екатеринбург : Институт гуманитарных наук и искусств, Уральский федеративный университет имени первого президента России Б. Н. Ельцина ; Издательский Дом «Ажур», 2014. С. 116–123.

45. Биткивская Г. В. Интермедіальний образ художника в литературном журнале. *Zbiór raportów naukowych. Literatura i kulturoznawstwo. Najnowsze badania naukowe. Teoria, praktyka* (30.03.2015 – 31.03.2015). Warszawa : Wydawca : Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2015. S. 16–21.

46. Биткивская Г. В. Образ Другого в современном литературном журнале. *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. 2015. Вып. 9–2. С. 16–18.

47. Бібліографічний довідник журналу «Сучасність» : 1961–2003 / редактор-упоряд. М. Чубук. Львів : Кальварія, 2003. 480 с.

48. Біла А. Український літературний авангард : Пошуки, стильові напрямки. [2-е вид., допов. і перероб.]. Київ : Смолоскип, 2006. 463 с.

49. Білоножко Л. В. Перекодування джазу як вияв інтермедіальності (на матеріалі романів Е. Л. Доктороу «Регтайм» і Т. Моррісон «Джаз») дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Київ, 2016. 211 с.

50. Бітківська Г. В. «Польський текст» сучасних літературних журналів у інтермедіальному аспекті. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур* : Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. 2015. Вип. 27. С. 265–271.

51. Бітківська Г. В. «Роман про художника» в сучасному літературному журналі : інтермедіальні зв'язки. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна* : Серія «Філологія». 2013. Вип. 69. С. 115–119.

52. Бітківська Г. В. «Український текст» російських літературних журналів. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2016. Вип. 62. С. 44–46.

53. Бітківська Г. В. «Шевченківський текст» у літературному журналі : до проблеми інтермедіальності. *Літературознавчі студії*. 2014. Вип. 42. Част. 1. С. 105–114.

54. Бітківська Г. В. Білоруська література в журналі «Всесвіт» : контекст та інтерпретація. *Беларуская літаратура ў культурнай прасторы сучаснага грамадства* : матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі да 120-годдзя з дня нараджэння Кандрата Крапівы (Мінск, 3–4 сакавіка 2016 г.) Мінск : Права і эканоміка, 2016. С. 136–138.

55. Бітківська Г. В. Візуальний образ у сучасному літературному журналі. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39. Ч. 1.– С. 95–103.

56. Бітківська Г. В. Гра в жанровій моделі літературного журналу: до постановки проблеми. *Синопсис*. 2016. №1(13). URL: [http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php-synopsis issue view 16](http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php-synopsis%20issue%20view%2016) (дата звернення 31.03.2016 р.).

57. Бітківська Г. В. Інтермедіальний дискурс журналу «Вітчизна» (1987–1992). *Український інформаційний простір*. 2014. Число 3. С. 10–16.

58. Бітківська Г. В. Інтермедіальний дискурс повісті Григорія Штоня «Пастораль». *Zbiór raportów naukowych. Literatura i kulturoznawstwo, 2014. Osiągnięcie, projekty hipotez. (29.12.2014 – 30.12.2014)*. Warszawa : Wydawca : Sp. z o. o. «Diamond trading tour», 2014. S. 7–10.

59. Бітківська Г. В. Інтермедіальний дискурс повісті Р. Іваничука «Смерть Юди». *Літературний процес : методологія, імена, тенденції*. 2014. № 4. С. 68–71.

60. Бітківська Г. В. Інтермедіальний дискурс роману Єжи Єнджеєвича «Українські ночі, або Родовід генія». *Рідна мова*. 2014. № 21. С. 35–41.

61. Бітківська Г. В. Інтермедіальні стратегії сучасного українського літературного журналу. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. 2013. Вип. 4.11 (90). С. 16–20.

62. Бітківська Г. В. Інтермедіальність сучасного українського літературного журналу : до постановки проблеми. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 37. Част. 1.– С. 42–49.

63. Бітківська Г. В. Інтермедіальність як засіб моделювання часопростору в сучасному літературному журналі. *Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 43. Частина 1. С. 37–45.
64. Бітківська Г. В. Інтерпретація образу Іншого в дорожньому малюнку літературного журналу. *Синопис*. 2015. № 4 (12). URL: [http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php-synopsis issue view 15](http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php-synopsis%20issue%20view%2015) (дата звернення 30.12.2015 р.).
65. Бітківська Г. В. Ірен Роздобудько. *Історія української літератури : ХХ – поч. ХХІ ст.* : навч. посіб. : у 3 т. / за ред. В. І. Кузьменка. Т. 3. Київ : ВЦ «Академія», 2017. С. 336–349.
66. Бітківська Г. В. Комунікативні стратегії сучасного літературного журналу : інтермедіальний аспект. *Синопис*. 2015. № 3. URL: [http://synopsis.kubg.edu.ua index.-php synopsis- issue view 14](http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php-synopsis-issue-view-14) (дата звернення 30.10.2015).
67. Бітківська Г. В. Літературна критика в журналі «Кур'єр Кривбасу» : основні жанри, тенденції. *Літературознавчі студії*. 2012. Вип. 35. С. 38–43.
68. Бітківська Г. В. Міжкультурний діалог у журнальному контексті : інтермедіальні зв'язки. *Літературознавчі студії*. 2014. Вип. 40. Част. 1. С. 65–74.
69. Бітківська Г. В. Міські тексти в літературно-художніх виданнях географічної локалізації : компаративний аспект. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2012. Вип. 38. С. 47–53.
70. Бітківська Г. В. Модернізація «шевченківського тексту» в літературних журналах 2000-х років. *Шевченкознавчі студії*. 2016. Вип. 19. С. 200–207.
71. Бітківська Г. В. Поетика п'єси Г. М. Енценсбергера «Геть Гете!» : до питання впливу масмедіа на літературні жанри. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки*. 2012. Вип. 30.– С. 31–34.
72. Бітківська Г. В. Проблеми драматургії на сторінках українських часописів на межі ХХ–ХХІ століття. *Південний архів*. 2011. Вип. 52. С. 21–25.

73. Бітківська Г. В. Сучасний літературний журнал у науковому та літературно-критичному дискурсі. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції*. 2015. № 6. С. 159–163.
74. Бітківська Г. В. Українська література в журналі «*Literatura na świecie*» : контекст та інтерпретація. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*. 2016. Вип. 31. С. 195–201.
75. Бітківська Г. Художня рецепція образу покоління в журнальному наративі. *Текст. Контекст. Інтертекст (філологічні науки)*. 2018. №2(4). URL: [http://text-intertext.in.ua/n02\(04\)2018/bitkivska_halyna_04_2018.pdf](http://text-intertext.in.ua/n02(04)2018/bitkivska_halyna_04_2018.pdf).
76. Бітківська Г. В. Читач у комунікативному дискурсі сучасного літературного журналу. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2017. № 10. С. 17–22.
77. Бобковський А. Ескізи пером. *Потяг-76 : спецрейс до Польщі*. 2006. С. 246–256.
78. Бовсунівська Т. В. Екфразис & інтермедіальність. *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39. Ч. 1. С. 109–115.
79. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ : Задумливий страус, 1996. 176 с.
80. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія. Київ : «Четверта хвиля», 2006. 512 с.
81. Бондаренко С. Старий Київ. *Київ*. 2009. № 3–4. С. 89–90.
82. Бондар-Терещенко І. Текст 90-х : герої та персонажі. *Тернопіль : Джура*, 2003. 208 с.
83. Борисова И. Е. Zeno is here : В защиту интермедиальности (Рец. на кн. : «Слово и музыка». М., 2002). *Новое литературное обозрение*. 2004. № 65. С. 384–392.

84. Борисова И. Е. Интермедіальний аспект взаємодія музики і літератури в руському романтизмі : дис. ... канд. культурол. наук : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2000. URL: <http://www.dissercat.com/content/intermedialnyi-aspekt-vzaimodeistviya-muzyki-i-literatury-v-russkom-romantizme#ixzz-27Z8uDj6U> (дата звернення 07.02.2013 г.).
85. Бортник С. Візуальні види мистецтва в романі «Кільці рож» Петра Карманського: синтез мистецтв чи інтермедіальність? *Волинська філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі*. 2010. Вип. 6. С. 141–149.
86. Борщаговський О. Довічне щастя роботи. *Вітчизна*. 1987. № 6. С. 183–186.
87. Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика : на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII – XIX вв. : автореферат ... д-ра филол. наук. Пермь, 2001. URL: <http://www.dissercat.com/content/roman-o-khudozhnike-kak-roman-tvoreniya> (дата звернення 28.10.2012 г.).
88. Бочкарева Н. С., Табункина И. А. Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли : монография. Пермь : Перм. гос. ун-т, 2010. 254 с.
89. Братчук О. Переклади з української мови польською мовою з 1991 до 2012 : дослідження фонду Next Page в рамках проекту Book Platform. URL: www.bookplatform.org/.../ukrainianTopolishTranslationsstud (дата звернення 10.05.2016 р.).
90. Бровко О. О. Концепт літери в постмодерному тексті. *Синопсис*. 2014. № 3 (7). URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/101> (дата звернення 05.05.2015 р.).
91. Бровко О. О. Основи компаративістики. Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2012. 214 с.

92. Бровко О. О. Сучасні версії українського роману в новелах: інтермедіальний вимір. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції*. 2013. № 2. С. 36–38.
93. Бродский И. А. Нобелевская лекция. URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt> (дата обращения 10.09.2012 г.).
94. Бродский И. А. По ком звонит осыпаящаяся колокольня: Доклад на юбилейном Нобелевском симпозиуме в Шведской академии 5–8 декабря 1991 г. *Иностранная литература*. 2000. № 5. С. 244–250.
95. Брюховецька Л. Анджей Вайда : Поліфонія сенсів і єдність мети. *Всесвіт*. 2018. № 1–2. С. 188–200.
96. Брюховецька Л. Українські письменники і кіно 1920-х. *Кур'єр Кривбасу*. 2017. № 329–330–331. С. 276–287.
97. Бугаєнко І. Шевченківська серія (художника) Василя Лопати. *Вітчизна*. 1989. № 3. С. 204–208.
98. Будний В., Ільницький М. Інтермедіальність – красне письменство серед інших мистецтв. *Порівняльне літературознавство*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 282–297.
99. Булкина И. Тесный круг (украинская гуманитарная «периодика») И. Булкина. *Новое литературное обозрение*. 2010. № 106. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/-2010/106/bu37.html.9&num=44000000> (дата обращения 15.01.2015 г.).
100. Булкина И. «Всегда я рад заметить разность» : украинская литература в «московском зеркале». *Знамя*. 2012. № 2. С. 189–196. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/-2012/2/bu15.html> (дата обращения 15.01.2015 г.).
101. Булкина И. Везде и кроме. Литература в СМИ. *Знамя*. 2007. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2007/2/bu19.html> (дата обращения 15.01.2015 г.).
102. Булкина И. Литературные журналы Украины: в поисках жанра. URL: <http://lib.rin.ru/doc/91523p1.html> (напечатано 02.09.1999; дата обращения 29.03.2015 г.).

103. Бунт покоління : Розмови з українськими інтелектуалами записали й прокоментували Богуміла Бердиховська та Оля Гнатюк [інтерв'ю з Євгеном Сверстюком, Іваном Дзюбою, Михайлиною Коцюбинською, Михайлом Горинем, Миколою Рябчуком] / пер. з польськ. Р. Харчук. Київ : Дух і літера, 2004. 344 с.
104. Бурдые П. Поле литературы. *Новое литературное обозрение*. 2000. № 45. С. 22–87. URL: <http://novruslit.ru/library/?p=64> (дата обращения 26.09.2012 г.).
105. Буряк Ю. Вірші Чеховського провулку. *Київ*. 2009. № 7–8. С. 17–38.
106. Бушак С. Платон Олександрович Білецький – мамаєзнавець. *Художня культура. Актуальні проблеми : науковий вісник*. 2010. № 7. С. 571–581.
107. Вазарі Дж. Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів / перекл. з італ. А. Перепаді, П. Соколовського. Київ : Мистецтво, 1970. 520 с.
108. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Москва : НЛО, 1996. 368 с.
109. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва : сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології / пер. з англ. О. Дубініної. *Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи* : антологія за заг. ред. Д. Наливайка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 372–392.
110. Вакуленко Ю. Демони і ангели Михайла Врубеля. *Київська Русь*. 2006. № 2. С. 27–30.
111. Валгина Н. С. Теория текста. Москва : Логос, 2004. 280 с.
112. Ваншенкин К. Из «Книги воспоминаний» К. Ваншенкин Нева. 1991. № 4. С. 114–130.
113. Вартанов А. С. Образы литературы в графике и кино. Москва : Изд. АН СССР, 1961. 312 с.
114. Василик Л. Сучасна світоглядна публіцистика літературно-художніх видань в контексті історії української журналістики : концептосфера національної

ідентичності : автореф. ... д-ра наук із соц. комунікацій : 27.00.04. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2010. 36 с.

115. Ваховська Н. Ідеологія у творі ідеологія твору : точки перетину і трансформації. URL: <http://www.prostory.net.ua/ua/articles/135-2008-10-28-15-47-23> (дата звернення 15.09.2015 р.).

116. Велігоцька Н. Чи повернеться архангел Михаїл? *Київ*. 1991. № 1. С. 165–167.

117. Вестник иностранной литературы, 1891–1894. *Иностранная литература*. 2002. №6. URL: <http://magazines.russ.ru/-inostran/2002/6/vest.html> (дата обращения 07.02.2018 г.).

118. Вещикова О. С. Наративні стратегії містичного у художньому творі (на матеріалі прози В. Шевчука, Г. Пагутяк, В. Даниленка) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Миколаїв, 2017. 20 с.

119. Ветрова Б. Тиші музейної багатоголосся. *Україна*. 1986. № 51. С. 12.

120. Винниченко В. «Рабині справжнього. *Київська Русь*. 2006. № 2. С. 7–21.

121. Вишницька Ю. Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах : монографія. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. 614 с.

122. Віконська Д. Джеймс Джойс : тайна його мистецького обличчя / упоряд., літ. ред., передм. і прим. В. Габора. Львів : ЛА Піраміда, 2013. 76 с.

123. Вінграновський М. Шевченко : диптих. *Київ*. 1988. № 1. С. 3–4.

124. Вірші про свободу / з білоруськ. переклав Ю. Завгородній. *Всесвіт*. 2006. № 1–2. С. 113–116.

125. Вітчизна. 1985. № 5. 206 с.

126. Вітчизна. 1987. № 1–12.

127. Вітчизна. 1989. № 1–12.

128. Вітчизна. 1990. № 1–12.

129. Вітчизна. 1991. № 1–12.

130. Вітчизна. 1992. № 1–12.

131. Вітчизна. 1993. № 1–12.
132. Вітчизна. 1994. № 1–12.
133. Вітчизна. 1995. № 1–2. 160 с.
134. Владимирова А., Скребцова Т. Коммуникативные стратегии в дискурсе женских и мужских глянцевого журналов как отражение гендерной специфики поведения. *Respectus Philologicus*. 2010. № 17(22). С. 148–158. URL: http://filologija.vukhf.lt/images/-Respectus_2010_Nr17%2822%29 (дата обращения: 20.03.2015).
135. Воєводіна А. В. Екфрасис у російській поезії «срібного віку» : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. Дніпропетровськ, 2008. 20 с.
136. Вольская Т. Невский. *Нева*. 1991. № 3. С. 119.
137. Всесвіт. 1988. № 1. 188 с.
138. Всесвіт. 1990. № 1–12.
139. Всесвіт. 1991. № 1–12.
140. Всесвіт. 1992. № 1–2. 240 с.
141. Всесвіт. 1995. № 3–4. 192 с.
142. «Всесвіт» у ХХ сторіччі : бібліогр. показ. змісту укр. журналу інозем. літ. за 1925–2000 рр. / уклад. О. І. Микитенко, Г. І. Гамалій. Київ : Вид. дім «Всесвіт», 2004. 712 с.
143. Всесвіт : Спеціальний польський номер / спец. редактори номера Д. Дроздовський, О. Микитенко. 2014. № 1–2. 304 с.
144. Габор В. Абетка, або Мої перші та пізніші враження від української азбуки. З циклу «Забавки». *Критика*. 2002. № 3. URL: <https://krytyka.com.ua/articles/abetka-abo-moyi-pershi-ta-piznishy-vrazhennya-vid-ukrayinskoyi-azbuky-z-tsyklu-zabavky> (дата звернення 13.02.2019 р.).
145. Гавдида Н. Літературно-малювальний дискурс творчості Богдана Лепкого : монографія. Київ : Смолоскип, 2012. 228 с.
146. Гажа Т. П. Драматичний і комічний дискурси в повісті-шоу Володимира Дрозда «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок».

Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. 2007. № 787. Сер.: Філологія. Вип. 52. С. 283–286. URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/-handle/123456789/2939> (дата звернення 21.10.2018).

147. Гайм Г. Офелія / пер. Т. Гаврилів. *Четвер*. 1999. № 8. С. 130–132.

148. Галета О. Від антології до онтології : антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття : монографія. Київ : Смолоскип, 2015. 640 с.

149. Галета О. Від антології до онтології : колекція як спосіб літературної (само)ідентифікації. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції*. 2012. № 1. С. 72–76.

150. Галло Я. Гетерогенность текста как лингвистическая проблема. *Jazyk a kultura*. 2013. № 15. URL: http://www.ff.unipo.sk/jak/15_2013/gallo.pdf (дата звернення 17.05.2019 р.).

151. Галябарда С. Сповідь Іуди. *Вітчизна*. 1991. № 12. С. 19–20.

152. Гарачковська О. О. Жанрово-стильові модифікації української віршованої сатири й гумору XX століття : автореферат дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. 37 с.

153. Гачев Г. Д. Борьба времени экзистенциального с эссенциальным (Тютчев, Цветаева). *Знаки времени в славянской культуре : от барокко до авангарда* : сб. статей. Москва : Ин-т славяноведения РАН, 2009. С. 11–20.

154. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва : начерк теорії словесно-візуальних інтеракцій. *Studia Methodologica*. 2009. Вип. 29. С. 81–88. URL: <http://gi.kubg.edu.ua/index.php> (дата звернення 15.06.2015 р.).

155. Генералюк Л. Універсализм Шевченка : взаємодія літератури і мистецтва. Київ : Наукова думка, 2008. 544 с.

156. Генералюк Л. С. Творчість Тараса Шевченка в контексті взаємодії літератури і мистецтва початку – середини XIX століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01. Київ, 2011. 45 с.

157. Герасимчук Д. «Той голос явився...» *Вітчизна*. 1987. № 4. С. 198–203.

158. Герчук Ю. Я. Основы художественной грамоты: язык и смысл изобразительного искусства. Москва : Изд-во «РИП-Холдинг», 2013. 192 с.
159. Гильбо И. Мастер. *Київська Русь*. 2007. № 9. С. 146–162.
160. Гирц К. Интерпретация культур / перев. с англ. О.В. Барсуковой и др. Москва : РОССПЭН, 2004. 560 с.
161. Гіленко О. Подорожні нариси 2000-х років на сторінках літературно-художнього журналу «Вітчизна». URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/866> (дата звернення 30.11.2015 р.).
162. Гірник П. Шевченко. Автопортрет зі свічкою. URL: <http://poetry.uazone.net/hirnyk> (дата звернення 13.03.2015 р.).
163. Гнатюк М. Шевченківський текст у рецепції Івана Сенченка. *Шевченкознавчі студії*. 2008. Вип. 10. С. 130–137.
164. Гнатюк О. В обіймах скіфів і азіатів. *Критика*. 1999. № 10 (24). С. 11–12.
165. Гнатюк О. Між літературою і політикою. Есеї та інтермедії. Київ : Дух і літера, 2012. 368 с.
166. Гнатюк О. Польсько-український діалог : часопис «Kultura» та його спадщина (до сторіччя Єжи Гедройця). Львів : Центр гуманітарних досліджень; Київ : Смолоскип, 2007. 64 с.
167. Годдіс фон Я. Кінець світу / пер. Т. Гаврилів. *Четвер*. 1999. № 8. С. 130.
168. Голодникова Ю. О. Журнал «ШО» : от культуры сопротивления – к социокультурному сдвигу. *Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология»*. Т. 23 (62). 2010. № 2. С. 130–134.
169. Голодникова Ю. О. Журнал о современной культуре: режимы синхронизации с читательским сообществом. *Український соціум та медіа: динаміка взаємодії (2010–2015)* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної

конференції / наук. ред. В. Різун; упоряд. Т. Скотникова. Київ : Інститут журналістики, 2015. С. 22–24.

170. Гоголева И. О., Казарин Ю. В. Литературно-художественный журнал как метатекст (опыт текстоведческого определения). *Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры*. 2015. № 1 (135). С. 12–17.

171. Голота Л. Епізодична пам'ять. Київ : Факт, 2008. 283 с.

172. Голота Л. Роман Іваничук: «Моя професія – перо». *Слово Просвіти*. 2009. ч. 21 (28 травня – 3 червня). С. 8.

173. Гончар І. Молодий Тарас Шевченко : скульптура. *Київ*. 1988. № 5. С. 168.

174. Гончар Л., Найда Р. Козацький роман / мал. Р. Найди. Київ : Ярославів Вал, 2012. 163 с.

175. Горбань У. Мій брат – наш художник / публ. І. Блюміної. *Вітчизна*. 1990. № 3. С. 193–205.

176. Горбачов Д. Горопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду. Львів : Центр гуманітарних досліджень; Київ : Смолоскип, 2008. 96 с.

177. Горелик О. Часопис текстів і візії «Четвер» і його функція фіксатора та систематизатора сучасного українського літературного процесу. *Українська періодика : історія і сучасність*: доп. та повідомл. восьмої Всеукр. наук.-теор. конф., Львів, 24–26 жовтня 2003 р. / за ред. М.М. Романюка. Львів, 2003. С. 761–765.

178. Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. 604 с.

179. Грабович Г. До питання величі Шевченка : самозображення поета. *Сучасність*. 1989. № 5. С. 176–186.

180. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета. Київ : Критика, 2014. 414 с.

181. Грабовський С. «Товсті» журнали в добу інформаційної війни: суб'єктивні нотатки. URL: <https://ms.detector.media/print/1411980811-tovsti-zhurnali-v-dobu-informatsiynoi-viyni-subektivni-notatki> (дата звернення 13.02.2019 р.).
182. Гриц Т. Словесность и коммерция : Кн. лавка А.Ф. Смирдина Гриц Т., Тренин В., Никитин М. ; Под ред. В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума. [М.] : Аграф, 2001. 300 с.
183. Гудзь Ю. І реальність піднести до тонкощів звучності вальсів... *Дніпро*. 2012. № 8. С. 023.
184. Гудова М. Ю., Ракипова И. Д. Женские глянцевые журналы: хронотоп воображаемой повседневности : монография. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. 242 с.
185. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.
186. Гундорова Т. Кобзар Дармограй і Шевченко в масці Т. Гундоров. URL: <http://www.istpravda.com.ua-articles/2014/03/8/141809> (дата звернення 13.03.2015 р.).
187. Гундорова Т. ПроЯвлення Слова : дискурсія раннього українського модернізму. Київ : Критика, 2009. 447 с.
188. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми колоніальної травми : статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с.
189. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм. Київ : Критика, 2013. 344 с.
190. Гусейнов Г. «Склянка часу», «Четвер», «Молода Україна» та інші забуті. Кілька зауваг до ситуації з вітчизняними літературними журналами. *Літер. Україна*. 2012. 29 березня. № 13. С. 6–7.
191. Гусейнов Г. Запрограмована заштатність. *Кур'єр Кривбасу*. 1995. № 23. С. 2, 24.
192. Гусейнов Г. Засвітитися від слова. *Кур'єр Кривбасу*. 1995. № 23. С. 7–8.

193. Гуцало Є. Колгоспний спектакль. *Київ*. 1988. № 4. С. 30–37.
194. Даниленко В. Театр у шухляді. *Кур'єр Кривбасу*. 2006. № 199. С. 173–179.
195. Дауговиш С. Н. Общее и специфическое художественных образов с вербальной и визуальной основой (проблема «слова и изображения» на материале литературы и фотографии). Рига, 1984. URL: <http://cheloveknauka.com/obschee-i-spetsificheskoe-hudozhestvennyh-obrazov-s-verbalnoy-i-vizualnoy-osnovoy-problema-slova-i-izobrazheniya-na-mater#ixzz5hWNeAnbT> (дата обращения 13.02.2018 г.).
196. Дело «Метрополя» : стенограмма расширенного заседания секретариата МО СП СССР от 22 января 1979 года / подг. текста, публ., вст. статья и комментарии М. Заламбани. *Новое литературное обозрение*. 2006. № 6 (82). С. 243–281.
197. Демська-Будзуляк Л. Інтермедіальний аспект концепції стилю Миколи Зерова. *Мандрівець*. 2014. № 5. С. 54–58.
198. Денисюк С. П. Українознавство початку ХХ століття : характер, проблеми (на матеріалі журналу «Українська хата» (1909–1914)) : автореф. дис ... канд. філол. наук : 09.00.12. Київ, 1998. 20 с.
199. Дерріда Жак. Письмо та відмінність / перекл. з фр. Віктора Шовкуна. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 602 с.
200. Дессон Ж. Картины, явленные в слове. Искусство versus литература: Франция – Россия – Германия на рубеже XIX–XX веков : сб. ст. под общ. ред. Е. Е. Дмитриевой. Москва : ОГИ, 2006. 512 с.
201. Джуффи С. Большой атлас живописи. Изобразительное искусство 1000 лет. Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2007. 432 с.
202. Дзюба І. Алергія на Шевченка. *З криниці літ* : у 3 т. Т. 2. Київ : Гелікон, 2001. С. 504–509.
203. Дзюба К. А. Літературно-художні журнали в системі міжкультурної комунікації : автореф. ... канд. наук із соц. комунікацій: 27.00.04. Київ, 2016. 19 с.

204. Дилан Б. Весь час на вежах варткових. *Кур'єр Кривбасу*. 2017. Квітень-травень-червень. С. 119–134.
205. Дмитренко Н. В. Музика і живопис у творчості О. Кобилянської та Я. Івашкевича : синкретизм художньої образності : автореф. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2011. 20 с.
206. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. 1 : От древнейших времен по XVI век : очерки Н. А. Дмитриева. Москва : Искусство, 1985. 319 с.
207. Дневник Марии Башкирцевой. *Кіевская старина*. 1892. Т. 38. С. 287.
208. Дніпро. 1967. № 2. 160 с.
209. Дніпро. 2011. № 8. 176 с.
210. Дніпро. 2012. № 1. 162 с.
211. Довжик О. К. До питання рецепції Обрі Бердслея в Україні та Росії на початку XX ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 2. С. 116–120. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2014_2_25 (дата звернення 12.12.2018 р.).
212. Донскіс Л. Клайпеда на географічній карті сучасної пам'яті / перекл. з нім. Л Кушлик. *Потях-76*. 2003. URL: <http://www.potyah76.-org.ua/potyah/?t=16> (дата звернення 12.10.2015 р.).
213. Дорогань И. Личность художника как предмет культурно-антропологической идентификации: феномен М. Башкирцевой. *Вісник СевНТУ Севастоп. нац. техн. ун-т*. 2010. Вип. 102 : Філологія : зб. наук. праць. С. 17–20.
214. Дорогань И. Мария Башкирцева: проблема автомифологизации. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2015. Вип. 20. С. 255–268.
215. Дорогань І. В. «Щоденник» М. Башкірцевої : автофікціональність, артистизм, екфрасисність : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Дніпропетровськ, 2014. 20 с.
216. Доценко Н. В. Проза Патріка Модіано (принципи інтермедіальності) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2015. 188 с.

217. Дрозд В. Линвоходці над ареною з дикими звірами. *Київ*. 2003. № 1. С. 6–9.
218. Дрозд В. Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок : повість-шоу : у 2 ном. *Київ*. 1993. № 1 : початок. С. 5–53 ; № 2–3 : закінчення. С. 5–54.
219. Дрозда З. Гармонія дисонансів. URL: <http://litakcent.com> 2014 04 29 harmonija-dysonansiv (дата звернення 21.11.2017 р.).
220. Дубин Б. Журнальная структура и социальные процессы. *Литература как социальный институт : статьи по социологии литературы* / Б. Дубин, Л. Гудков, Н. Зоркая. Москва : НЛО, 1994. С. 288–345.
221. Дубин Б. Литература и медиа? Литература как медиа. Литература в поле медиа. *Иностранная литература*. 2008. № 9. С. 262–266.
222. Дубин Б. Слово – письмо – литература : очерки по социологии современной культуры. Москва : Новое литературное обозрение, 2001. 416 с.
223. Дубініна О. В. Екранізація літературного твору як предмет компаративного дослідження. *Слово і час*. 2016. № 2. С. 40–53.
224. Дьоблін А. Подорож до Польщі. Львів / перекл. з нім. за ред. Х. Назаркевич. *Потяг-76*. 2003. URL: <http://www.potyah76.-org.ua/potyah/?t=17> (дата звернення 28.10.2015 р.).
225. Екфразис. Вербальні образи мистецтва : монографія / за ред. Т. Бовсунівської; пер. з англ. І. Малішевської, з польськ. та рос. Д. Литовченка. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
226. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста і В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
227. Єжи Гедройць та українська еміграція. Листування 1950–1982 років / упоряд., пер. сл. і комент. Б. Бердиховської. Київ : Критика, 2008. 752 с.

228. Єжи Гедройць і його справа. Доробок бібліотеки «Культури» : виставка М. Птасінська ; пер. з пол. Ю. Галайко ; Instytut Literacki, Fundacja Kultury Paryskiej. [б.м.] : Agencja DUX, [2014]. 30 с.

229. Ємчук Т. Б. Типологія художнього осмислення тоталітаризму в антиколоніальній прозі другої половини ХХ століття (романи Р. Іваничука та Г. Гріна : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Тернопіль : Тернопільський націон. пед. ун-т імені Володимира Гнатюка, 2007. 20 с.

230. Єнджеєвич Є. Українські ночі, або Родовід генія : біографічний роман про Шевченка / перекл. із польськ. Є. Рослицького ; вст. слово Б. Стебельського. Торонто : Наук. т-во ім. Шевченка в Канаді, 1980. 652 с.

231. Єнджеєвич Є. Українські ночі, або Родовід генія : у 7 ном. / перекл. з польськ. В. Денисенко. *Київ*. 1988– . № 10 : початок. С. 89–113 ; № 11 : продовження. С. 85–113 ; 1989. № 1 : продовження. С. 64–100 ; № 2 : продовження. С. 60–86 ; №3 : продовження. С. 22–53 ; №4 : продовження. С. 26–80 ; № 5 : закінчення. С. 10–79.

232. Єременко О. В. Літературний образ у силовому полі синкретизму : (на матеріалі укр. прози другої половини ХІХ – початку ХХ ст.). Київ : Вид. «Євшан-зілля», 2008. 320 с.

233. Єременко О. В. Інтерсеміотичні тропи як жанротворчий чинник. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції* : збірник наук. праць. 2013. № 2. С. 6–9.

234. Єремєєва К. Бити сатирою : журнал «Перець» в соціокультурному середовищі Радянської України / наук. ред. В. Куліков. Харків : Раритети України, 2018. 200 с.

235. Єрко В. Тарас : плакат. *Вітчизна*. 1991. № 5. С. 148.

236. Єсепкін Я. Поезії / з білоруськ. перекл. І. Павлюк. *Всесвіт*. 2008. № 8. С. 172–178.

237. Жадан С. Сучлит. *Esquire*. 2014. № 6. С. 33.

238. Желем І. Синдром Фредді Крюгера. *Дніпро*. 2012. № 8. С. 15–29.

239. Желіховська Н. С. Концептуально-тематичні особливості української публіцистики другої половини 80-х років XX століття (на матеріалах журналів «Київ» і «Вітчизна») : автореф. ... канд. наук із соц. комунікацій : 27.00.04. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, 2008. URL: www.irbis-nbuv.gov.ua-cgi...cgiirbis_64.exe?...2 (дата звернення 15.10.2012 р.).
240. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / перев. с фр. ; общ. ред. и вст. статья С. Зенкин. Т. 1. Москва : Изд-во Сабашниковых, 1998. Т. 1. 472 с. ; Т. 2. 472 с.
241. Житник В. Кілька попередніх зауважень. *Всесвіт*. 1990. № 3. С. 142–143.
242. Життя й революція : 1925–1934 : системат. покажч. змісту / укл. : Рева Н. М. Львів : Львів. наук. б-ка, 1970. 162 с.
243. Жидліцький В. Шевченкові парадокси / переклав з чеської В. Житник. *Всесвіт*. 1990. № 3. С. 142–150.
244. Жлуктенко Н. Ю. Синтез мистецтв у романі Томаса Гарді «Мер Кестербриджа» : передмодерні імплікації. *Літературознавчі студії*. 2010. Вип. 29. С. 134–141.
245. Жодані І. М. Інтерсеміотичність у творчості письменників нью-йоркської групи : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, 2007. 180 с.
246. Жук М. Портрети / публ. і прим. О. Рибалки. *Київ*. 1988. № 11. С. 153–156.
247. Журнал «ШО» : Издательский дом «Чили» представляет. URL: <http://injournal.ru/journal/sho.html> (дата звернення 10.10.2014 р.).
248. З рідного гнізда. Діаспора : альбом фотодокументів / редактор-упоряд. П. Ф. Кравчук. Київ : Фірма «Довіра», 1992. 80 с.
249. Забіяка І. М. Шевченкіана на сторінках журналу «Киевская старина». URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1297> (дата звернення 10.03.2015 р.).

250. Забужко О. Література польської опозиції у формуванні пострадянської української інтелігенції. *Ї*. 1998. № 14. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n14texts/zabuzhko.htm> (дата звернення 10.02.2015 р.).
251. Забужко О. Мова і влада. *Дніпро*. 1990. № 11. С. 94–105.
252. Забужко О. «Психологічна Америка» й азіатський ренесанс, або знову про Карфаген. *Сучасність*. 1994. № 9. С. 141–161.
253. Замовляння крові : антологія оповідань журналу «Київ» / уклад. Т. Зарівна. Київ : Фенікс, 2017. 320 с.
254. Заруба В. «Всім серцем Ваша» : листи Л. Старицької-Черняхівської до М. Грушевського / публікація, передмова, примітки В. Заруби. *Вітчизна*. 1991. № 10. С. 166–176.
255. Захарович О. Квадрат. *Київська Русь*. 2010. № 1–2. С. 9–10.
256. Захарчук Ю. Мистецькі паралелі : творчість В'ячеслава Клокова в контексті розвитку української скульптури другої половини ХХ ст. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Вип. 9 гол. ред. Г. Скрипник. Київ : НАНУ, ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2009. С. 17–22.
257. Захід – Схід : основні тенденції розвитку порівняльного літературознавства : антологія / наук. проект, заг. ред. Л. В. Грицик. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2012. 375 с.
258. Зейферт Е. И. Журнал составляется сам. Александр Кораблев. *Ловец смыслов, или Культурные смыслы. Книга критики*. Москва : МСНК-пресс, 2010. С. 134–139.
259. Зенкин С. Образ, медиум, медиация (Заметки о теории, 26). *Новое литературное обозрение*. 2012. № 113. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2012/113/z41.html#_ftn12 (дата обращения 07.02.2018 г.).
260. Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Твори в двох томах. Т. 2. Київ : Дніпро, 1990. С. 4–245.

261. Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века : монография. Москва : Индрик, 2008. 304 с.
262. Знак. Текст. Семіоза : антологія текстів польської семіотики культури. Друга половина XX – початок XXI ст. / упоряд., пер., вступ. ст. В. Дуркалевич ; наук. ред. А. Тищика. Дрогобич ; Люблін : Коло : Ін-т Центр.-Схід. Європи, 2016. 297 с.
263. Зрительный зал. «Катынь» в Москве. *Иностранная литература*. 2008. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2008/7> (дата обращения 07.02.2018 г.).
264. Зубков Н. Н. Иностранная литература в журнале «Вестник Европы» Н. М. Карамзина : (Структура журнала и позиция издателя). *Книга в системе международных культурных связей* : сб. науч. тр. Москва : Всесоюзн. гос. б-ка иностр. лит., 1990. С. 63–84.
265. Зубрицька М. Homo legens : читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
266. Зыкова Г. В. Журнал Московского университета «Вестник Европы» (1805–1830 гг.) : Разночинцы в эпоху дворянской культуры. Москва : Изд-во «Диалог-МГУ», 1998. 132 с.
267. Зыкова Г. В. Поэтика русского журнала 1830-х – 1870-х гг. Москва : МАКС Пресс, 2005. 204 с.
268. Зыкова Г. В. Проблема журнальной и книжной редакций русской прозы. *Вестник Московского университета*. Сер. 9. Филология. 2003. № 4. С. 107–111.
269. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / науч. ред. А. Махов. Москва : Интрада, 2002. 250 с.
270. Иностранная литература. 2002. № 6. 304 с.
271. Иностранная литература. 2008. № 7. 304 с.
272. Искусство versus литература : Франция – Россия – Германия на рубеже XIX–XX веков : сб. ст. / под общ. ред. Е. Е. Дмитриевой. Москва : ОГИ, 2006. 512 с.

273. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. 288 с.
274. Истории прошлого и будущего. Польская литература сегодня / сост. номера К. Старосельская. *Иностранная литература*. 2006. № 8. 260 с.
275. Іваничук Р. Духовне здоров'я і нігілістичний вірус : ритми перебудови. *Київ*. 1988. № 4. С. 118–122.
276. Іваничук Р. Смерть Юди : повість : у 3 ном. *Кур'єр Кривбасу*. 1997. № 69–70 : початок. С. 12–28 ; № 71–72 : продовження. С. 8–29 ; № 73–74 : закінчення. С. 5–28.
277. Іванова О. А. Літературно-мистецька періодика в соціально-комунікаційному просторі України початку ХХІ століття : автореф. ... д-ра наук із соц. комунікацій : 27.00.01. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, 2010. 32 с.
278. Іванова О. А. Сад літератури в журнальній оптиці сучасності : медіакомунікації з, для і про літературу : монографія. Одеса : Астропринт, 2009. 368 с.
279. Іздрик Ю. Інший формат / упор. Т. Прохасько. Івано-Франківськ : вид-во «Лілея-НВ», 2003. 60 с.
280. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 263–276.
281. Ільїнська Н. Ціннісні орієнтири молодого покоління у американській та українській прозі другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: типологічний аспект. Стаття перша. *Південний архів. Сер.: Філологічні науки*. 2011. Вип. 50. С. 116–124.
282. Ільницький О. Рецензія на монографію : Мудрак Мирослава. Нова генерація і мистецький модернізм в Україні. Анн-Арбор, 1986, 282 с. 3 іл. *Сучасність*. 1987. № 11. С. 109–115.
283. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / пер. з англ. Рая Тхорук. Львів : Літопис, 2003. 456 с.
284. Ільченко О. Колір краю. *Київська Русь*. 2006. № 2. С. 24–26.

285. Ільчук М. Т. Інтермедіальність в сучасному німецькомовному літературознавстві. *Мова і культура*. 2014. Вип. 17. Т. VI(174). С. 87–94.
286. Кабаков М. Снегопад. *Нева*. 1991. № 3. С. 118.
287. Кабанов А. «Мы переживаем бриллиантовый век русской поэзии...» *Контракты.ua* : сайт. URL: <http://www.interesniy.kiev.ua/articles/aleksandr-kabanov-myi-perezhyvaem-bril> (дата обращения 20.03. 2015 г.).
288. Каган М. С. Морфология искусства. Ленинград : Искусство, 1972. 440 с.
289. Кагарлицький М. Храм народної пісні. *Вітчизна*. 1992. № 4. С. 148–153.
290. Казарин Ю. В. Журнальный метатекст как объект текстоведения. Екатеринбург : Изд-во Уральск. ун-та, 2016. 116 с.
291. Кайда Л. Эстетический императив интермедиального текста. Лингвофилософская концепция композиционной поэтики : монография. Москва : Флинта, 2016. 128 с.
292. Калугина Т. П. Образ Гёте в пьесе Петера Хакса. *Гётевские чтения. 1984 г.* / под ред. А. А. Аникста и С. В. Тураева. Москва : Наука, 1986. С. 273–285.
293. Камінчук А. Каштани Києва. *Київ*. 2009. № 5–6. С. 2.
294. Караванський С. Книга-журнал одного автора. Львів : БаК, 2010. 240 с.
295. Карпентьер А. На користь детективного жанру / перекл. з ісп. *Всесвіт*. 1988. № 1. С. 95–96.
296. Каспэ И. «Мы живем в эпоху осмысления жизни» : Конструирование поколения «шестидесятников» в журнале «Юность». *Новое литературное обозрение*. 2016. №1. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2016/1/my-zhivem-v-epohu-osmysleniya-zhizni.html> (дата обращения 16.11.2018 г.).
297. Каспэ И. Бегство от власти. Литературный журнал в эмиграции и интернете: «Числа» (Париж, 1930–1934). *TextOnly*. URL: www.vavilon.-ru/textonly (дата обращения 06.10.2015 г.).

298. Каспэ И. Чтение как частный и общий опыт. *Иностранная литература*. 2008. № 9. С. 273–275.

299. Кашуба-Вольвач О. Олександр Богомазов. Автопортрет. Київ : Родовід, 2012. 108 с.

300. Кашуба-Вольвач О. Мистецькі сторінки «Нової генерації» 1927–1930 : тематичний показник з образотворчого мистецтва, побутотворчого мистецтва, архітектури, кіно- та фотомистецтва і театру. Київ : Фенікс, 2016. 148 с.

301. Київ. 1988. № 4–11.

302. Київ. 1989. № 5. 180 с.

303. Київ. 1990. № 1–12.

304. Київ. 1991. № 1–12.

305. Київська Русь : Окупация. 2007. № 3 (12). 264 с.

306. Київська Русь : Схід. 2007. № 4 (13). 318 с.

307. Київська Русь : Хвилі. Одеса. 2007. № 2 (11). 264 с.

308. Київська Русь : Polska. 2009. № 7–8. 304 с.

309. Киселев В. С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01. Томск, 2006. 47 с. URL: <http://www.dissercat.com/content> (дата обращения 12.03.2013 г.).

310. Киселев В. С. Формы коммуникативно-повествовательной интеграции в «Вестнике Европы» В. А. Жуковского (1808–1810 гг.). *Вестник Томского государственного университета. Филология*. 2011. № 3 (15). С. 101–112.

311. Кіно і література в тоталітарних режимах. Film und Literatur in totalitären Regimen : матеріали семінару, що відбувся 1–7 грудня 1995 р. в Києві в Будинку кіно. Київ : Goethe-Institut, 1996. 128 с.

312. Клоков В. Вечер. Из письма. Киносеанс на корабле. Два полюса. *Київська Русь*. 2007. № 9. С. 150, 153–155, 163–178.

313. Клоков В. М. Скульптура : альбом / идея издания, сост., текст И. Гильбо. Киев : Оптима, 2008. 88 с.

314. Клочек Г. Князь духа і мислі. *Кур'єр Кривбасу*. 1998. № 75–76. С. 68–88.
315. Клочек Г. Д. Поетика візуальності Тараса Шевченка. Київ : Академвидав, 2013. 250 с.
316. Клочек Г. Інтермедіальні стосунки художньої літератури та кіно : із теоретичних спостережень. *Філологічні семінари*. 2016. Вип. 19 : Інтермедіальність : теорія і практика. С. 24–33.
317. Книжник-review. 2003. № 17. 48 с.
318. Книжник-review. 2003. № 23. 48 с.
319. Ковальова Т. В. Розвиток жанру подорожнього нарису в українській журнальній періодиці 20–30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. наук із соц. комунікацій : 27.00.04. Дніпропетровськ, 2014. 19 с.
320. Кожемякин Е. А. Идеология в поле искусства. *Научные ведомости Белгородского государственного университета*. 2007. № 9 (40). С. 39–47.
321. Козак Мамай : альбом / вст. стаття С. Бушак. Київ : Родовід, 2008. 304 с.
322. Колаж. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / Н. О. Ліхоманова. URL: <http://litmisto.org.ua/?p=16925> (дата звернення 10.02.2019 р.).
323. Колегаева И. М. Музейный каталог как вид поликодового текста. *Записки з романо-германської філології*. 2014. Вип. 1 (32). С. 92–101.
324. Колодкевич Г. Літературно-філософська інтерпретація палімпсеста у творчості В. Стуса. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. 2011. Вип. 15. С. 147–149. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/spml_2011_15_35 (дата звернення 20.02.2019 р.).
325. Колошук Н. Г. Табірна проза як літературний феномен ХХ століття (на матеріалі української, російської, білоруської та польської літератур) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Київ : НАНУ, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2007. 40 с.

326. Коник А. В. Українське питання в оптиці російських літературно-художніх та суспільно-політичних часописів «Наш современник» і «Москва» : ідеологічний та світоглядний аспект. *Український соціум та медіа : динаміка взаємодії (2010–2015 рр.)* : м-ли всеукраїнської науково-практичної конференції / наук. ред. В. Різун ; упоряд. Т. Скотникова. Київ : Інститут журналістики, 2015. С. 37–40.
327. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова : монографія. Львів : ПАІС, 2012. 344 с.
328. Корабльова В. М. Репрезентація ідеї покоління в соціокультурних контекстах : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04. Харків, 2006. 20 с.
329. Корбич Г. Журнал «Літературно-науковий вісник» львівського періоду (1898–1906). Київ : ТОВ «Вид-во «Обереги», 1999. 144 с.
330. Корнелюк Б. В. Художній світ історичної хроніки «Річард III» Вільяма Шекспіра та її інтермедіальні проекції в світлі теорії інтернаціональності : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 2016. 20 с.
331. Королів А. Шевченкові автопортрети. *Київ*. 2004. № 4–5. С. 4–7.
332. Костенко Г. Те, що позбавляє сну : коллаж. *Київська Русь*. 2010. № 1–2. С. 11–195.
333. Костенко Л. Вибране. Київ : Дніпро, 1989. 560 с.
334. Костенко Л. Україна як жертва і чинник глобалізації катастроф. *День*. 2003. № 76 (25 квітня). URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/akciya-dnya-ukrayina-yak-zhertva-i-chinnik-globalizaciyi-katastrof> (дата звернення 20.02.2019 р.).
335. Костюк Г. У світі ідей та образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930–1980 рр. Б. м. : Сучасність, 1983. 537 с.
336. Котелевская В. В. Интермедиальность как литературоведческая проблема : рец. на кн.: Шевцова Е. А. Медиатизация в творчестве Э. Елинек. Ростов-на-Дону : НМЦ «Логос», 2010. *Известия Южного федерального университета. Филологические науки*. 2011. № 2. С. 212–213.

337. Кошелівець І. Літературний процес дещо з віддалі І. Кошелівець. Париж : Наукове товариство імені Шевченка в Європі, 1991. 96 с.
338. Кравець Я. Шарль Ван Лемберг. Есей «Марія Башкирцева» (з історії українсько-бельгійських літературних взаємин). *Літературна компаративістика*. 2008. Вип. III. Ч. II. С. 124–138.
339. Кравченко І. Київська повість. *Київ*. 1983. № 9. С. 15–58.
340. Кравченко С. Українська література на сторінках польських часописів міжвоєнтя. URL: http://www.interklasa.pl_portal_dokumenty_ridna_mowa_-uk_index.php?page=rm37_07 (дата звернення 10.05.2016).
341. Крістева Ю. Полілог / перекл. з фр. П. Таращука. Київ : Юніверс, 2004. 480 с.
342. Крутенко Н. Літопис в обличчях. *Вітчизна*. 1990. № 8. С. 195–197.
343. Кручик І. «Брезгую нами», или Гнев оскорбленной дружбы (О стихотворении Иосифа Бродского «На независимость Украины»). *Знамя*. 2008. № 9. С. 199–202.
344. Кузьменко В. І. Книги Михася Ткача «Зойк сови» і «Малярство» на перехресті літературно-критичних та мистецтвознавчих вимірів. *Теоретична і дидактична філологія. Серія «Філологія»*. 2016. Вип. 23. С. 97–105.
345. Кузьменко В. І. У всесвіті слова : літературно-критичні студії. Київ : Друге дихання, 2018. 684 с.
346. Кулик В. Дискурс українських медій : ідентичності, ідеології, владні стосунки. Київ : Критика, 2010. 655 с.
347. Курціус Е.Р. Європейська література і латинське середньовіччя / пер. з нім. Анатолій Онишко. Львів : Літопис, 2007. 749 с.
348. Кур'єр Кривбасу. 1997. № 69–70. 176 с.
349. Кучерук О. «У Вільні, городі преславнім». *Київ*. 1987. № 3. С. 133–134.
350. Лагутенко О. А. Українська книжкова та журнальна обкладинка першої третини ХХ століття (стилістичні особливості художньої мови) : дис... .

канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Київ : Українська академія мистецтва, 1996. 209 с.

351. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.

352. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафори, котóryми ми живем / пер. с англ.; под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. Москва : Едиториал УРСС, 2004. 256 с.

353. Лановик М. Б. Проблеми художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06. URL: <http://www.allbest.ru> (дата звернення 11.10.2015 р.).

354. Ласкин С. «...Вечности заложник» : в 2 ном. *Нева*. 1991. № 3 : начало. С. 4–38 ; № 4 : окончание. С. 67–110.

355. Ласкин С. «Я ещё опишу это всё...» / предисл., подг. текста и комментарии А. Ласкина. *Нева*. 2017. № 9. С. 179–193. URL: [magazines.russ.ru media uploads 2017 ... 08_ЛАСКИН.pdf](http://magazines.russ.ru/media/uploads/2017/08_ЛАСКИН.pdf) (дата обращения 26.01.2019 г.).

356. Ласкин С. Версия. «...Вечности заложник». Ленинград : Советский писатель, 1991. 448 с.

357. Ласкин С. И сказал Господь, говоря... *Нева*. 1995. № 10. С. 5–58.

358. Ласкин С. Роман со странностями. *Звезда*. 1997. № 12. С. 7–102.

359. Ласкин С., Ласкин А. Музыка во льду, или Портрет художника К. Кордобовского. Санкт-Петербург : Дико-Петербург-Гмбх, 2000. 104 с.

360. Леві-Строс К. Структурна антропологія / переклад з фр. З. Борисюк. Київ : Основи, 1997. 387 с.

361. Легка Т. Цей живий рукотворний світ... *Жовтень*. 1985. № 9. С. 126–127.

362. Лепкий Б. С. Твори : в 2 т. Київ : Дніпро, 1991. Т. 1 : Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті / упор. М. Ільницький. 862 с.

363. Лессінг Г.-Е. Лаокоон, або Про межі малярства й поезії / з нім. пер. Є. О. Попович ; комент. Ф. Уманцева. Київ : Мистецтво, 1968. 290 с.

364. Литература и живопись : сборник статей / отв. ред. А. Н. Иезуитов. Ленинград : Наука, 1982. 288 с.

365. Литературные журналы : что завтра? / Марина Абашева, Марина Адамович, Николай Богомолов, Андрей Грицман, Аркадий Драгомощенко, Георгий Кубатьян, Глеб Морев, Самуил Лурье, Евгений Попов, Анна Сафонова, Валерия Стельмах, Вячеслав Сукачев. *Знамя*. 2008. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/1/ko12.html> (дата обращения 25.11.2013 г.).

366. Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы : 1990-е годы. Прерывность-непрерывность литературного процесса / отв. ред. Н. Н. Старикова. Москва : Ин-т славяноведения РАН, 2002. 324 с.

367. Лихачев Д. Как мы остались живы. *Нева*. 1991. № 1. С. 5–31.

368. Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей львівсько-варшавської філософської школи. Семіотичні паралелі художньої образності українського та польського авангарду (стаття друга). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 25–31.

369. Література на полі медій : збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. Київ : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2018. 633 с.

370. Лопата В. «Більшого щастя не бажаю». *Київ*. 1987. № 3. С. 163–166.

371. Лосев В. Комментарии. Александр Пушкин. *Избранные произведения* / Михаил Булгаков. Київ : Дніпро, 1990. С. 677–685.

372. Лотман Ю. М. До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект) / перекл. з рос. Тетяна Свербілова. *Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи* : антологія за заг. ред. Д. Наливайка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 197–210.

373. Лотман Ю. М. Символика Петербурга. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история* / Лотман Ю. М. Москва : Языки русской культуры, 1996. С. 275–297.

374. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург : «Искусство-СПБ», 2005. 704 с.
375. Лощинська Н. В. «Червоний шлях» – невичерпне джерело інформації для дослідників. *«Червоний шлях» (1923–1936 рр.) : систематичний показник змісту* / упоряд. Н. В. Лощинська. Київ : Нац. парл. б-ка України, 2003. С. 3–11.
376. Лощинська Н. В. Журнал «Червоний шлях» та літературний процес 20–30-х років в Україні : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ : Нац. академія наук України, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка, 1998. 173 с.
377. Лушик С. Михайло Жук у колі сучасників. *Київ*. 1988. № 11. С. 148–153.
378. Львов В. С. Литературная критика формальной школы (Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум) : автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.10. Москва : МГУ им. М.В.Ломоносова, 2015. 20 с. URL: <http://cheloveknauka.com/literaturnaya-kritika-formalnoy-shkoly#ixzz-43LXqTtvY> (дата обращения 12.07.2016 г.).
379. Мазаев М. Журналь. *Энциклопедический словарь* / под ред. И. Е. Андреевского. Санкт-Петербург : Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890–1907. Т. 12 : Жилы – Земпах. 1894.– С. 55–69.
380. Майданська С. Шевченко і музика. *Київ*. 1992. № 3. С. 153–157.
381. Мак-Люен М. Галактика Гутенберга : становлення людини друкованої книги / пер. з англ. А. А. Галушки, В. І. Постнікова. Київ : Ніка-Центр, 2011. 392 с.
382. Маклюэн Г. М. Понимание медиа : внешние расширения человека. Москва ; Жуковский : «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. 464 с.
383. Маланюк Є. Книга спостережень : проза. Торонто : накладом Вид-ва «Гомін України», 1962. 530 с.
384. Малець С. За обкладинкою журналу мод. *Всесвіт*. 1991. № 12. С. 194–196.

385. Маловський М. Живу в малюнку, маваю життя. *Вітчизна*. 1987. № 3. С. 206–208.
386. Маркаде В., Маркаде Ж.-К. Камерне мистецтво Андрієнка / перекл. з фр. Л. Гатненко. *Всесвіт*. 1990. № 1. С. 156–165.
387. Матвієнко С. Дискурс формалізму : український контекст. Львів : Літопис, 2004. 144 с.
388. Матусяк А. У колі української сецесії : вибрані проблеми творчої поетики письменників «Молодої Музи» / з польськ. перекл. Л. Демська-Будзуляк. Львів : ЛА «Піраміда», 2016. 404 с.
389. Махно В. Express «Venezia». *Потяг-76*. 2005. URL: <http://www.potyah76.-org.ua/potyah?t=103> (дата звернення 10.09.2015 р.).
390. Махно В. Rynek Główny, 29. Краков / перевод с украинского З. Баблюяна. *Новый мир*. 2012. № 3. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/3/ma12.html (дата обращения 10.02.2019 г.).
391. Маценка С. Метамистецтво : словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Апріорі, 2017. 120 с.
392. Маценка С.П. Інтермедіальна поетика роману, який прагне стати музикою (на матеріалі німецькомовної літератури). *Питання літературознавства*. 2012. Вип. 86. С. 32–43.
393. Маценка С. П. Методологічні проблеми міжмистецького порівняння. *Султанівські читання*. 2016. Вип. V. С. 7–19.
394. Маценка С. П. Партитура роману : монографія. Львів : Львівськ. нац. ун-т імені Івана Франка, 2014. 560 с.
395. Маценка С. П. Полісемантика і структура діалогу літератури з музикою в німецькомовному романі ХХ ст. : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.04 ; 10.01.06. Київ : Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка, 2015. 36 с.
396. Мацяк О. М. Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської : проблема самототожності письменниці : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Львів : Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка, 2006. 20 с.

397. Машталір А. І. Шевченкіана у періодичних виданнях Поділля у 1919–1920 рр. URL: <http://dspace.kpnu.edu.ua:8080/jspui/handle/123456789/257> (дата звернення 13.03.2015 р.).
398. Мегела І. П. Інтермедіальність повісті Г. Гессе «Останнє літо Клінгзора». *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39. Ч. 2. С. 153–162.
399. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск : Изд-во Новосиб. гос. пед. ун-та, 2003. 170 с.
400. Мельник В. У відблисках революційної заграви : сторінками перших українських радянських літературно-художніх журналів. *Вітчизна*. 1987. № 1. С. 153–160.
401. Мельник О. О. Модерністський феномен Михайла Яцкова : канон та інтерпретація : автореф. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Львів, 2009. 20 с.
402. Мельник О. О. Модерністський феномен Михайла Яцкова : канон та інтерпретація. Київ : Наук. думка, 2011. 292 с.
403. Менцель Б. Гражданская война слов. Российская литературная критика периода перестройки / перев. с нем. Г. В. Снежинской. Санкт-Петербург : Академический проект, 2006. 400 с.
404. Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи / подгот. текста М. Безродного ; послесл. Дм. Панченко. Москва : Худ. лит., 1990. 640 с.
405. Микитенко О. Феномен «Всесвіту». Історико-критичний нарис. «Всесвіт» у XX сторіччі : бібліогр. показ. змісту укр. журналу інозем. літ. за 1925–2000 рр. / уклад. О. І. Микитенко, Г. І. Гамалій. Київ : Вид. дім «Всесвіт», 2004. С. 625–671.
406. Михайлишин Я. Про школу інфографіки «Дня» і європейський досвід. *День*. 2015. № 43–44, 13–14 березня. С. 17, 22.
407. Михайлова Р. Нотатки з виставки «Козак Мамай» у Національному художньому музеї України. *Народна творчість та етнографія*. 2006. № 2. С. 113–121.

408. Михед О. «Товсті» й «живі» журнали новітньої української літератури (спроба лікнеп-довідника). *Дніпро*. 2009. № 1. С. 152–156.
409. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / пер. з польськ., післямова В. І. Гуменюка ; наук. ред. В. І. Іванюк. Сімферополь : Таврія, 2005. 406 с.
410. Млечко А. В. Мифосимволическая структура художественного дискурса журнала «Современные записки» (1920–1940) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж : Волгогр. гос. ун-т, 2009. 40 с.
411. Модна класика! : спецпроект. *Книжник-review*. 2004. № 13–14 (94–95). 28 с.
412. Мойсієнко А. Перед картиною Левітана. *Дніпро*. 2008. № 9–10. С. 45.
413. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії : філософські аспекти синтезу мистецтв. *Волинь філологічна : текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі* : зб. наук. праць. Вип. 6. С. 70–75.
414. Монич Л. М. Жанровий контент літературно-художніх журналів України : автореф. дис. ... канд. наук із соц. комунікацій : 27.00.04. Київ, 2015. 18 с.
415. Морена : літературний журнал одного автора / Є. Баран. Львів : (б. в.), 1997. № 2. 32 с.
416. Москалець К. Рябчук, саторі і література. *Критика*. 2003. № 9. URL: <https://krytyka.com-ua/articles/ryabchuk-satori-i-literatura> (дата звернення 24.07. 2015 р.).
417. Мочернюк Н. Взаємодія літератури й мистецтва. Теоретичний досвід українського та польського літературознавства. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія : Філологічні науки*. 2013. № 13 (262). С. 76–80.
418. Мочернюк Н. Д. Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєння. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2018. 392 с.

419. Мрожек С. Валтасар. Автобіографія. Фрагменти. Карикатури / пер. з польск. В. Климовского. *Иностранная литература*. 2008. № 6. С. 159–233.
420. Мрожек С. Валтасар. Автобіографія : фрагменти / пер. з польск. І. Пізнюк. *Всесвіт*. 2014. № 1–2. С. 102–112.
421. Мрожек С. Дневник возвращения / пер. з польск. Л. Бухов. *Иностранная литература*. 2001. № 7. С. 224–248.
422. Мудрак М. Нова генерація і мистецький модернізм в Україні / пер. із англ. Г. Яновська ; наук. ред. О. Кашуба-Вольвач. Київ : Родовід, 2018. 350 с.
423. Мурадян Д. Європа на колесах / перекл. з вірм. Р. Карагезян. *Всесвіт*. 2012. № 1–2. С. 89–135.
424. Мушкетик Ю. «Дніпро», 40. *Дніпро*. 1967. № 1. С. 21–28.
425. Набитович І. Інтердисциплінарні стратегії компаративістики Дарії Віконської (на прикладі творчості Джеймса Джойса й Олександра Архипенка). *Султанівські читання*. 2016. Вип. V. С. 61–71.
426. Наєнко М. Інтермедіальність як методологія. *Філологічні семінари*. 2016. Вип. 19 : Інтермедіальність: теорія і практика. С. 6–15.
427. Назаренко В. М. Ігрові стратегії альманаху «Літературний ярмарок» у контексті експериментальної літератури 1920–1930-х років : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2016. 197 с.
428. Наливайко Д. С. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Теорія літератури й компаративістика*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 9–37.
429. Нахлік Є. Енциклопедія української періодики. *ЛітАкцент*. Київ : Темпора, 2009. С. 246–249.
430. Неборак В. Дискредитація дискретности, або Що можна написати про Юрія Коха? *Сучасність*. 1994. № 6. С. 129–134.
431. Неборак В. Послання до О. З. вкупі зі зверненнями до вельмишановного читача. *Сучасність*. 1995. № 2. С. 145–154.

432. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст. / сост. и научн. ред. Д.В. Токарева. М. : Новое литературное обозрение, 2013. 572 с.
433. Некляев В. Антологія одного вірша. Римтелі / з білоруськ. перекл. В. Стрілко. *Всесвіт*. 2014. № 7–8. С. 5.
434. Нечитайло-Андрієнко М. Лист з Авіньйона. Три сорочки. У п'ятьмі часу. *Всесвіт*. 1994. № 11–12. С. 95–113.
435. Нечитайло-Андрієнко М. Миші. *Сучасність*. 1964. № 11. С. 8–26.
436. Нич Р. Світ тексту : постструктуралізм і літературознавство / перекл. з польськ. О. Галета. Львів : Літопис, 2007. 316 с.
437. Ніковський А. Vita nova : крит. нариси : П. Тичина, М. Семенко, Я. Савченко, М. Рильський. Київ : Т-во «Друкарь», 1919. 143 с.
438. Нова В., Катоша Б. «На шаблях сидіти жорстко...». *Вітчизна*. 1991. № 1. С. 200–208.
439. Нова Польща : спеціальний український номер. Варшава: Biblioteka Narodowa, 2001. 184 с.
440. Новиков Вл. Писатель Борис Эйхенбаум. *Мой современник. Маршрут в бессмертие* / Б.М. Эйхенбаум. Москва : Аграф, 2001. С. 5–10.
441. Новое литературное обозрение : указатель содержания. № 1–75. Москва : НЛО, 2006. 208 с.
442. Новое литературное обозрение. 2013. № 4 (122). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/4/> (дата обращения: 07.02.2018).
443. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять. Київ : Кліо, 2014. 272 с.
444. Обертас О. Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-і – початок 1970-х років) : монографія. Київ : Смолоскип, 2010. 298 с.
445. Огнєва Т. В. Відбиток часу у дзеркалі буття : монографія. Київ : Академвмдав, 2008. 216 с.

446. Околітенко Н. Рось-Марія : у 2 ном. *Дніпро*. 2006– . № 9–10 : початок. С. 8–71 ; 2008. № 9–10 : закінчення. С. 6–43.
447. Околітенко Н. «Мій іскрений друже!» : укр. худож. і педагог І. Сошенко. *Дніпро*. 1989. № 3. С. 32–41.
448. Олійникова К. Г. Літературно-естетична еволюція журналу «Слово і час» : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Дніпропетровськ, 2000. 214 с.
449. Омельчук О. Літературні ідеали українського вісниківства (1922–1939) : монографія. Київ : Смолоскип, 2011. 336 с.
450. Омельчук О. Інтермедіальна проекція літературного авангарду Валер'яна Поліщука. *Слово і час*. 2016. № 3 (663). С. 37–43.
451. Опришко Т. С. Українська літературно-художня періодика в УСРР (1921–1934 рр.) : бібліотечно-бібліографічна реконструкція, напрями розвитку, специфіка функціонування : автореф. дис. ... канд. наук із соц. комунікацій : 27.00.03. Київ, 2015. 20 с.
452. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / вст. ст. Г. М. Фридендера, сост. В. Е. Багно. Москва : Искусство, 1991. 588 с.
453. Ортега-и-Гассет Х. Вибрані твори / перекл. з ісп. В. Бурггардта, В. Сахна, О. Товстенко. Київ : Основи, 1994. 420 с.
454. Осадчук П. [б. н.] : лист. *Кур'єр Кривбасу*. 1995. № 35. С. 32.
455. Осадчук П. Право на правду. *Київ*. 1991. № 3. С. 39.
456. Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
457. Павличко Д. Живі і мертві. *Київ*. 1989. № 3. С. 3.
458. Павличко Д. З москалем чи з ляхом? *Нова Польща: спеціальний український номер*. Варшава: Biblioteka Narodowa, 2001. С. 4–6.
459. Павличко Д. Лелеченьки. URL: http://www.ebk.net.ua/Book/buunt_ukr_lit_tvory/part1_144.htm (дата звернення: 24.12.2014 р.).
460. Павличко Д. Спочатку. «Люблю понад усе вогонь». *Київ*. 2009. № 1–2. С. 17–38.

461. Павличко С. Методологічна ситуація в сучасному літературознавстві. *Слово і час*. 1993. № 3. С. 46–50.
462. Павличко С. Теорія літератури / упоряд. В. Агєєва, Б. Кравченко. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
463. Павлишин М. Канон та іконостас. Київ : Вид-во «Час», 1997. 447 с.
464. Павлишин М. Тарас Шевченко і його доба у творчості Валерія Шевчука. *Сучасність*. 1989. Ч. 3 (335). С. 26–35.
465. Павлишин М. Що перетворюється в «Рекреаціях» Юрія Андруховича? *Сучасність*. 1993. № 12. С. 115–127.
466. Павлов В. Слово про друга. *Вітчизна*. 1987. № 6. С. 207–208.
467. Павлюк І. Шевченкіана у пресі Волині, Полісся, Холмщини, Підляшшя 1917–2000 років. *Слово і час*. 2009. № 2. С. 38–46.
468. Павлюх Н. М. Проблема читача у європейській літературі та європейському літературознавстві доби романтизму : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Дрогобич, 2015. 220 с.
469. Пагутяк Г. Блукаюча пісня. *ШО. Шоиздат*. 2011. № 1. С. 17–18.
470. Панасюк В. Ю. Специфіка взаємодії художнього та нехудожнього в системі театральних комунікацій : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2015. 41 с.
471. Панченко В. Є. Це було в Мюнхені... «Арка» 1947–1948 : *Журнал літератури, мистецтва і критики : бібліографічний покажчик змісту* / уклад. Н. В. Казакова за участю Н. В. Монахової та Д. В. Матіяш. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2003. С. 5–11.
472. Панченко С. А. Художньо-графічна модель журналу «ШО» : специфіка та принципи функціонування. *Комунікаційні технології*. 2013. Т. 2. С. 59–65. URL: <http://eir.zntu.edu.ua/bitstream/123456789/955/1/Artistically-graphic%20model.-pdf> (дата звернення 13.03.2019 р.).

473. Пасова Т. О. Публіцистичний дискурс журналу «Культура» (1947–2000) у контексті українсько-польського порозуміння : автореф. ... канд. наук із соціальних комунікацій. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, 2014. 19 с.
474. Пастораль. *Літературознавчий словник-довідник* / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
475. Пастораль. *Литературный энциклопедический словарь* / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. Москва : «Сов. энц.», 1987. С. 270–271.
476. Пахльовська О. Поїзд у Варшаву. *Всесвіт*. 2014. № 1–2. С. 252–260.
477. Пахльовська О. Шевченко і Сіцилія. *Київ*. 1988. № 3. С. 170–172.
478. Пачовський Т. Твори Шевченка в перекладі Єжи Єнджеєвича. *Всесвіт*. 1975. № 3. С. 192–194.
479. Перебийніс П. [б. н.] : лист. *Кур'єр Кривбасу*. 1995. № 29. С. 32.
480. «Переведи мене через майдан». Українська література: что, зачем и как переводят сегодня на русский? *Дружба народов*. 2012. № 1. С. 194–201. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba-2012-1-k16.html>.
481. Петрова Н.В., Кулакова О.К. Различные подходы к определению интертекстуальности. *Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. Сер: Филология*. 2011. № 2 (14). С. 131–136.
482. Підгора В. З Чорнобилем у серці. *Вітчизна*. 1992. № 5–6. С. 186–192.
483. Погребенник Ф. Без цензурних купюр : новела В. Стефаника «Серце» з коментарями й документальними фотографіями. *Вітчизна*. 1991. № 5. С. 149–166.
484. Погребенник Ф. П., Погребенник В. Ф. Український раритет. Періодичні, продовжувані видання і неперіодичні збірники XIX–XX ст. (1846–1986). Дрогобич : Коло, 2011. 300 с.
485. Поліха Л. Я. Журнали Закарпаття 1920–1930 років : типи оформлення обкладинок. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2010. Вип. 22. С. 149–153.

486. Поліщук Я. О. Література як геокультурний проект. Київ : Академвидав, 2008. 304 с.
487. Поліщук Я. О. Література як ідеологічний простір. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Філологія*. 2008. Вип. 19. С. 74–78.
488. Поліщук Я. О. Із дискурсів і дискусій. Харків : Акта, 2008. 286 с.
489. Полторацький О. Відповідь нашим читачам. *Всесвіт*. 1962. № 8. С. 158–160.
490. Полторацький О. Михайль Семенко і Нова генерація. *Вітчизна*. 1966. № 11. С. 193–200.
491. Полумисна О. О. Журнал «Украинская жизнь» і літературний процес початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2009. 19 с.
492. Полферов Я. Я. Іван Франко в музиці. *Червоний шлях*. 1926. № 5–6 (38–39). С. 230–234.
493. Полфьоров Я. Я. Звукові й музичні елементи в творах українських прозаїків. Ч. 1 : Аркадій Любченко. Кн 1. Звукове оточення. Евфонія. Фрагменти ритму. Установка. Харків : Держ. вид-во України, 1929. 86 с.
494. Польша : литература факта: специальный номер / сост. номера К. Старосельская. *Иностранная литература*. 2011. № 10. 288 с.
495. Попович В. Проза художника. *Всесвіт*. 1994. № 11–12. С. 114–115.
496. Постколоніалізм. Генерації. Культура / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. Київ : Лаурис, 2016. 336 с.
497. Потебня А. А. Мысль и язык. Харьков : Типография Адольфа Дарре, 1892. 228 с.
498. Потебня О. О. Естетика і поетика слова / упоряд., вступ, ст., приміт. І. Іваньо, А. Колодної. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
499. Потяг 76. 2003–2004 : вибране. Львів : Літературна агенція «Піраміда», 2005. 196 с.

500. Потяг 76. Спецрейс «Потяг до Польщі». Чернівці : Книги-XXI, 2006. 270 с.
501. Потятиник Б. Медіа : ключі до розуміння. Львів: ПАІС, 2004. 312 с.
502. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / пер. с англ. Ю. Данилова ; общ. ред. и послесл. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича, Ю. В. Сачкова. Москва : КомКнига, 2005. 296 с.
503. Проблемы художественного перевода национальных литератур и развития гуманитарных отношений : круглый стол «ДН». *Дружба народов*. 2012. № 5. С. 245–255. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2012/5/p29.html> (дата обращения 07.04.2015 г.).
504. Проект Енеїда. Візуальна історія легендарної поеми : виставка : Нац. худож. музей України, 24.08 – 29.10.2017 / упоряд. П. Гудімов ; тексти П. Ліміна та ін. ; ред. П. Ліміна, І. Курганська ; пер. Д. Янковський. Київ : Артбук, 2017. 149 с.
505. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
506. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16 : Парадигма сучасного літературознавства : світовий контекст. С. 46–53.
507. Просалова В. А., Бердник О. Інтертекстуальність художнього тексту : текстотвірний і рецептивний аспекти. Донецьк : Норд-прес, 2010. 145 с.
508. Простір свободи. Україна на шпальтах паризької «Культури» / упорядк., підг. текстів, передне слово Б. Бердиховської. Київ : Критика, 2005. 528 с.
509. Прохасько Т. «З Трускавця у світ хмародерів». *Тиждень. Уа*. 2007. № 8 (8). 21 грудня.
510. Прохасько Т. Ірина Вільде : український письменник фейлетонної доби. URL: <https://culturalproject.org/lectures/-55ad008787cb94c0378b47d5> (дата звернення 11.01.2019 р.).

511. Прошу встати, суд іде! Запис Кшиштофа Песевича. *Нова Польща : спеціальний український номер*. Варшава : Biblioteka Narodowa, 2001. С. 144–179.
512. Пугач В. Г. Журнал. *Українська літературна енциклопедія* : в 5 т. Т. 2. Київ : УРЕ ім. М. П. Бажана, 1990. С. 217.
513. Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття) : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2012. 332 с.
514. Раабе К. Безборонні території. Сприйняття сучасної української літератури німецькомовною публікою / перекл. з нім. Ю. Дуркот. URL: <http://www.korydor.in.ua.ua/opinions/bezboronni-teritoriyi-spriinyattya-literatury-nimetskomovnoyu-publikoyu.html> (дата звернення 19.02.2018 р.).
515. Рейтблат А. И. Литературный альманах 1820–1830-х гг. как социокультурная форма. *Новые безделки* : сб. статей к 60-летию В. Э. Вацура. Москва : Новое литературное обозрение, 1995–1996. С. 167–181.
516. Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. Москва : Новое литературное обозрение, 2009. 448 с.
517. Рейтблат А. Новый журнал. *Новое литературное обозрение*. 2007. № 85. С. 504–505.
518. Рибак А. Маша і Машка / з білоруськ. перекл. А. Могиленко. *Всесвіт*. 2007. № 3–4. С. 11–25.
519. Римарук І. З нової книги «Діва Обида». *Сучасність*. 1995. № 4. С. 5–9.
520. Рисак О. «Найперше – музика у слові» : проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1999. 402 с.
521. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : антология / сост. Б. Егоров. Москва : Наука, 1973. 298 с.
522. Роспопа Т. Шевченківський дискурс в журналі «Червоний шлях». *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2014. № 18. С. 147–157.

523. Рубан В., Стус Д. Київська Русь – назавжди. *Київська Русь*. 2006. № 1. С. 6.
524. Рубинс М. «Пластическая радость красоты». Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. 354 с.
525. Рубчак Б. Бо немає в нас часу. Поезія у часописах України 1988 року. *Сучасність*. 1990. № 1. С. 37–66.
526. Руденко М. Орлова балка : закінчення. *Вітчизна*. 1991. № 3. С. 49–121.
527. Рудзицький А. На зорі відродження. *Вітчизна*. 1992. № 7–8. С. 155–156.
528. Руснак І. Є. Художній світ прози письменників-вісниківців. Вінниця : ПП Балюк І.Б., 2011. 232 с.
529. Рымарук И. «Былые буквы выводя по новой...» / перевод с укр. и вступл. Г. Власова ; послесл. А. Ирванца. *Новый Мир*. 2012. № 6. С. 128–133.
530. Рымарук И. Дева Обида / вступ. заметки С. Буниной и С. Жадана ; сост. С. Бунина. *Дружба народов*. 2009. № 10. С. 3–8.
531. Рымарук И. Нырнуть блесною в реку речи... / перевод с укр. И. Кручик, Н. Бельченко. *Дружба народов*. 2005. № 3. С. 79–81.
532. Рымарук И. Свет в камне / перевод с укр. Н. Бельченко. *Новый мир*. 2009. № 4. С. 123–127.
533. Рябий Г. Коли з рядків лунає танго... : бесіда з письменницею Ганною Костенко від 29.07.2010. URL: http://bukvoid.com.ua/events/interview-2010_07_29_074047.html (дата звернення 12.01.2019 р.).
534. Рябініна І. Душа скульптури. *Вітчизна*. 1990. № 8. С. 205–208.
535. Рябчук М. Зло банальне і метафізичне : рецепція Росії у публіцистиці журналів «Культура» і «Сучасність». *Сучасність*. 1997. № 10. С. 129–137.
536. Рябчук М. Сарматський експрес. *Київська Русь*. 2007. № 9. С. 179–187.

537. Рябчук М. У пошуках «українського Маркеса». До підсумків літературного року. *Критика*. 1998. № 1 (3). С. 4–9.
538. Рязанцева Т. Дивовижний біг на ковзанах. Апологія Обрі Бердслі». *Всесвіт*. 1993. № 1. С. 146–156.
539. Сажина А. В. Інтермедіальні джерела новітнього рекламного тексту. *Питання літературознавства*. 2012. Вип. 86. С. 240–248.
540. Самородов М. А. Інтермедіальна поезика прози І. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и А. П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Моск. гос. ун-т имени М. В. Ломоносова, 2015. 135 с. URL: http://www.philol.msu.ru/~ref/2015/2015_SamorodovMA_diss_10.01.01_26.pdf (дата обращения 15.05.2016 г.).
541. Самутина Н. Практики емоціонального читання и любительская литература. *Новое литературное обозрение*. 2017. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/1/praktiki-emocionalnogo-chteniya-i-lyubitelskaya-literatura.html> (дата обращения 21.01.2018 г.).
542. Сачок О. Рецепція польської літератури на сторінках журналу «Всесвіт» (1991–2005). *Проблеми слов'янознавства*. 2007. Вип. 56. С. 260–270.
543. Сачок О. Українська Віслава Шимборська : ретроспектива та перспективи рецепції творчості. *Проблеми слов'янознавства*. 2008. Вип. 57. С. 145–152.
544. Сверстюк Є. А що, якби Шевченко... *Літературна Україна*. 2013. № 49 (19 лютого). С. 1, 4–5.
545. Сверстюк Є. Блудні сини України. Київ : Знання, 1993. 256 с.
546. Сверстюк Є. Трудівник. *Кур'єр Кривбасу*. 1997. № 69–70. С. 107–121.
547. Семенко С. В. Журнал «Рідний край» і літературний процес початку ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Дніпропетровськ, 2000. 214 с.
548. Семьян Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08. Самара, 2006. 40 с. Режим доступа : <https://www.dissercat.com/content/-vizualnyi->

oblik-prozaicheskogo-teksta-kak-literaturovedcheskaya-problema (дата обращения 19.08.2016 г.).

549. Сиваченко Г. Інтермедіальна парадигма роману Володимира Винниченка «Сонячна машина». *Слово і час*. 2017. № 2. С. 4–20.

550. Сидоренко Н. М. Українська таборова преса першої половини ХХ століття : проблеми національно-духовного самоствердження : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.08. Київ, 2000. 34 с.

551. Сидоренко Н. М. Феномен Шевченка (за публікаціями «Літературно-наукового вісника»). *Український інформаційний простір*. 2014. Число 3. С. 174–180.

552. Сидоренко О. Збиралися друзі... *Київ*. 1988. № 3. С. 173–175.

553. Сидорова А. Г. Интермедіальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Барнаул, 2006. 218 с.

554. Силантьев И. В. Газета и роман: риторика дискурсных смещений. Москва : Языки славянской культуры, 2007. 224 с. URL: <https://rucont.ru/efd/175198> (дата обращения 22.12.2018 г.).

555. Силантьева В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики : писатели и художники периодов эстетической переориентации. Одесса : Астропринт, 2015. 336 с.

556. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) : А. П. Чехов, И. И. Левитан, В. А. Серов, К. А. Коровин. Одесса : АстроПринт, 2000. 352 с.

557. Сінченко О. Д. Комунікативні стратегії в теорії літератури : автор, текст, читач : навч. посібник. Київ : Логос, 2015. 172 с.

558. Скиба М. Демон у передвратті едемського саду... *Київська Русь*. 2006. № 2. С. 32–48.

559. Скляренко Г. Мистецтво на сторінках «Нової генерації». *Студії мистецтвознавчі*. 2015. № 4. С. 52–71.

560. Скуратівський В. Історія і культура : зб. статей. Київ : Укр.-америк. бюро захисту прав людини, 1996. 298 с.
561. Слабошпицький М. «...У країні й годині своїй». *Вітчизна*. 1987. № 2. С. 158–162.
562. Слабошпицький М. Дорога від себе й до себе. *Вітчизна*. 1991. № 8. С. 201–208.
563. Слабошпицький М. Легенда і правда. *Вітчизна*. 2008. № 9–10. С. 162–176.
564. Слабошпицький М. Марія Башкирцева (Життя за гороскопом) / передм. П. Загребельного. Київ : Ярославів вал, 2008. 272 с.
565. Слабошпицький М. Марія Башкирцева : роман-есе : у 2 ном. *Жовтень*. 1985. № 8 : початок. С. 19–72 ; № 9 : закінчення. С. 12–65.
566. Слабошпицький М. Марія Башкирцева : роман-есе ; вступ. слово Д. Затонського. Київ : Рад. письм., 1986. 302 с., 14 л. іл.
567. Слабошпицький М. Марія Башкирцева : роман-есе ; передм. П. Загребельного. Київ : Махаон-Україна, 1999. 268 с.
568. Слабошпицький М. Роман Іваничук : літ.-критич. нарис. Київ : Рад. письм., 1989. 206 с.
569. Славінська І. Монохромний друг. *ШО*. 2012. № 09–10. С. 80–81.
570. Словник української мови : в 11 т. Т. 5. Київ : Наукова думка, 1974.
URL: <http://sum.in.ua/s/okupacija> (дата звернення 25.04.2015 р.).
571. Смолич Ю. «Щоб, відштовхнувшись, простувати далі». *Вітчизна*. 1987. № 1. С. 190–197.
572. Соболев В. Жанр давньоукраїнського щоденника в контексті традицій.
URL: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/.../X_SlavicaLitteraria_08-2005-1_10.pdf?...1 (дата звернення 05.03.2019 р.).
573. Соколянский М. О жанровой специфике книги Б. М. Эйхенбаума «Мой современник». *Вісник Дніпропетровського ун-ту імені А. Нобеля. Серія «Філологічні науки*. 2012. № 1 (3). С. 68–74.

574. Соняшник. 1991. № 01. 32 с.
575. Спринчан А. Вибрані вірші / з білоруськ. перекл. В. Вакуленко. *Всесвіт*. 2013. № 9–10. С. 10–16.
576. Старовойт І. М. Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Львів, 2001. 177 с.
577. Стефанівська Л. Відчуття неприсутності. *Дзвін*. 2002. № 4. С. 154–157.
578. Стефановська Л. Антонич. Антиномії : монографія. Київ : Критика, 2006. 312 с.
579. Степаненко Н. С. Часопис «Рідний край» : духовні обшири українства. Полтава : Шевченко Р. В., 2011. 188 с.
580. Стигматы красоты. *ШО : смотреть, слушать, читать*. 2011. № 1–2. 132 с.
581. Стратілат М. «Схаменіться! Будьте люде» : репродукція гравюри. *Вітчизна*. 1991. № 5. С. 1, обкл.
582. Стус Д., Щербаченко Т. Н-нна ілюзія. *Київська Русь*. 2006. № 2. С. 5–6.
583. Стус Д. До своїх. *Київська Русь*. 2010. № 1–2. С. 5–7.
584. Стус Д. Із розламів. *Київська Русь*. 2007. № 9. С. 5–6.
585. Сучасність. 1989. № 3. 128 с.
586. Сучасність. 1989. № 5. 224 с.
587. «Сучасність» 1961–1985: Вибране. Б. м. : Сучасність, 1987. 508 с.
588. Таран Л. Love story. *Кур'єр Кривбасу*. 2006. № 203. С. 180–191.
589. Таран Л. Французьке намисто. *Кур'єр Кривбасу*. 2008. № 226–227. С. 274–301.
590. Тарасов О. Ю. Время в русском авангарде : к вопросу о функции рамы в новом восприятии картины. *Знаки времени в славянской культуре : от барокко до авангарда* : сб. статей. Москва : Ин-т славяноведения РАН, 2009. С. 209–219.

591. Тарасова М. О. Візуально-живописний компонент в поезії Тараса Шевченка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2009. 19 с.

592. Тарнашинська Л. «Автопортрети Шевченка» Романа Лубківського : поліфонія Я-виявів (до проблеми теоретичного осмислення) *Шевченкознавство : ретроспективи і перспективи*. Черкаси : Брама, 2007. С. 106–117.

593. Тарнашинська Л. Літературно-критична думка Івана Кошелівця як альтернатива офіційному дискурсу. *Презумпція доцільності : Абрис сучасної літературознавчої концептології*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 304–317.

594. Теория литературы : уч. пособие : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Москва : Изд. дом «Академия», 2004. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. 512 с.

595. Теория метафоры : сборник : пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. Москва : Прогресс, 1990. 512 с.

596. Теорія літератури в Польщі : антологія текстів / упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 531 с.

597. Терлецький В. Нове ім'я з кола Кобзаря. *Київ*. 1992. № 3. С. 158–159.

598. Тимашков А. Ю. Всё и Ничто : интермедиаальная стратегия творчества К. С. Малевича. *Вестник Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского*. 2012. № 1. С. 299–304.

599. Тимашков А. Ю. Интермедиаальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 – Санкт-Петербург, 2012. URL: www.gur.ru ... Timash-kovAY_Autoreferat.doc (дата обращения 17.10.2012).

600. Тишунина Н. В. Методология интермедиаального анализа в свете междисциплинарных исследований. *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию проф. М. С. Кагана* : М-лы международной

научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск № 12. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 149–154.

601. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств : опыт интермедиального анализа. Санкт-Петербург, 1998. 159 с.

602. Ткаченко А. О. Інтермедіальність і освітній канон (пізня лірика Тараса Шевченка). *Шевченкознавчі студії*. 2015. Вип. 18. С. 239–249.

603. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

604. Топоров В. Н. Пространство и текст. *Текст : семантика и структура*. Москва : Наука, 1983. С. 227–284.

605. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. Москва : Издатель. центр «Академия», 2009. 336 с.

606. Тынянов Ю. Н. Литературный факт. Москва : Высш. шк., 1993. 319 с.

607. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / подг. изд. и коммент. Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. Москва : Наука, 1977. 574 с.

608. Украина – Россия : знаем ли мы друг друга? *Знамя*. 2008. № 9. С. 184–198.

609. Українська преса в Україні та світі XIX – XX ст. : іст.-бібліогр. дослідж. / уклад. : М. М. Романюк, М. В. Галушко, Л. В. Сніцарчук ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук. Львів : Оріяна-Нова, 2007-. Т. 1 : 1812–1890 pp. 478 с.

610. Пророк майдану. *Український журнал*. 2014. № 3. 54 с.

611. Улюра Г. А. Сучасна українська проза в перекладах російською мовою: досвіди і практика. *Наукові записки [Національного ун-ту «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна*. 2012. Вип. 27. С. 299–301.

612. Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.

613. Устиянович К. Т. Шевченко на засланні : репродукція. *Київ*. 1991. № 3. С. 159.
614. Ущільнений простір : *антологія поезії журналу «Київ»* / упоряд. Т. Зарівна. *Київ* : Фенікс, 2017. 192 с.
615. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / перев. с англ. А. Зверева, В. Харитоновна, Н. Ильина. Москва : Прогресс, 1978. 328 с.
616. Фарино Е. Введение в литературоведение : уч. пособие. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.
617. Фарино Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи. URL: <http://novruslit.ru/library/?p=32> (дата обращения 07.03.2014 г.).
618. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва : Агер, 2000. 280 с.
619. Федорук О. Корнило Устиянович : уривок з повісті. *Київ*. 1991. № 3. С. 159–163.
620. Федута А. И. «Кто б ни был ты, о мой читатель...» : проблема читателя в литературе пушкинской эпохи. Минск : Лимариус, 2015. 400 с.
621. Федченко П. М. Преса та її попередники : історія зародження та основні закономірності розвитку. Київ : Наукова думка, 1969. 339 с.
622. Фененко М. Корифей : Із спогадів про І. П. Кавалерідзе. *Вітчизна*. 1992. № 5–6. С. 152–156.
623. Фесенко В. І. Література і живопис : інтермедіальний дискурс : навч. посібник / ред. кол. Н. О. Висоцька та ін. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. 398 с.
624. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості. *Зібрання творів : у 50-ти томах*. Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). Київ : Наукова думка, 1981. С. 45–119.
625. Фрик Т. Б. «Современник» А. С. Пушкина как единый текст : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Томск, 2006. 243 с. URL: <http://cheloveknauka.com/sovremennik-a-s-pushkina-kak-edinyy-tekst#ixzz3Xqr-H7U8V> (дата обращения 20.04.2015 г.).

626. Фрик Т. Б. Пушкинский журнал «Современник» как единый текст. *Сибирский филологический журнал*. 2008. № 4.– С. 20–28.
627. Хадановіч А. «Старий поет». Вибрані вірші / з білоруськ. перекл. О. Кінь. *Всесвіт*. 2014. № 5–6. С. 5–28.
628. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высш. шк., 2002. 437 с.
629. Хамина А. А. Теория интермедальности : проблемы и перспективы. *Мова і культура*. 2012. № 15. –Т. 7. С. 373–379.
630. Хамина А. А., Зильберман Н. Теория интермедальности в контексте современной гуманитарной науки. *Вестник Томского государственного университета*. 2014. № 389 (февраль). С. 38–45.
631. Хан О. Г. До історії питання перекладу детективних текстів українською мовою (на матеріалі журналу іноземної літератури в перекладі «Всесвіт»). URL: <http://book.net/index.php?p=achapter&bid=9957&chapter=1> (дата звернення 24.04.2015 р.).
632. Ханзен-Лёве О. А. Интермедальность в русской культуре : От символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого (IX глава) ; ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. Москва : РГГУ, 2016. 450 с.
633. Харлан О. Д. Міський текст в історичній перспективі (Зінаїда Тулуб, «Людолови»). URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Apsf_lil/2009_20/Harlan.pdf (дата звернення 23.09.2012 р.).
634. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : постмодерний період : навч. посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
635. Хобта О. І. Мистецька періодика Одеси другого десятиріччя ХХ століття : історико-функціональний аспект та інтерпретаційні особливості : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.08. Одеса, 2005. 230 с.
636. Худяк У. З. Візуальна поезія української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. : традиційне й експериментальне : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2015. 20 с.

637. Церна Г. М. «Мистецтво – то вічне шукання...» *Наукові записки. Серія: філологічні науки (літературознавство)*. 2006. Випуск 70. С. 315–322.
638. Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116–145 : К мифологеме сада. *Текст : семантика и структура*. Москва : Наука, 1983. С. 140–152.
639. Цимбал Я. Футуристи на кінофабриці : література і кіно в «Новій генерації». *Літературознавчі обрії*. 2014. Вип. 20. С. 197–203.
640. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11 (647). С. 49–59.
641. Чайковський Б. Тарас Шевченко : роман-есе : у 2 ном. *Вітчизна*. 1992. № 5–6 : початок. С. 19–103 ; №7–8 : закінчення. С. 12–109.
642. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2010. 32 с.
643. Червінська О. В. Відгук офіційного опонента на дисертаційну роботу О. Галети «Антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття». URL: [http://www.lnu.edu.ua/wpcontent/uploads/2015/12 - v_chervinska.pdf](http://www.lnu.edu.ua/wpcontent/uploads/2015/12/v_chervinska.pdf) (дата звернення 13.02.2016 р.).
644. «Червоний шлях» (1923–1936 рр.) : систематичний покажчик змісту упоряд. Н.В. Лощинська. Київ : Національна парламентська бібліотека України, 2003. 216 с.
645. Черняков Б. Зображальна журналістика як предмет і об'єкт журналістичнознавчого дослідження : монографія. Київ : Центр вільної преси, 1998. 79 с.
646. Черняков Б. І. Джерелознавчі особливості дослідження становлення зображальної журналістики : м-ли до лекції. Київ, 2004. 19 с.
647. Четвер. 1992. № 1(3). 128 с.
648. Четвер. 2003. № 18. 314 с.
649. Чудакова М. Заметки о поколениях в советской России. *Новое литературное обозрение*. 1998. № 30. С. 73–91.

650. Чудакова М.О., Тоддес Е.А. Наследие и путь Б. Эйхенбаума. *О литературе. Работы разных лет* / Б. М. Эйхенбаум. Москва : Сов. писатель, 1987. С. 3–32.

651. Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914–1939) : бібліогр. покажч. / за заг. ред. О. Лучук, Т. Лучука ; наук. ред. Р. Зорівчак. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. 194 с.

652. Чупринин С. Позиция. Литературная критика в журнале «Новый мир» времен Александра Твардовского : 1958–1970 гг. *Критика – это критики*. Москва : Сов. писатель, 1988. С. 42–82.

653. Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика : навч. посіб. Київ : ВПЦ «Київ. ун-т», 2013. 167 с.

654. Шаповал М. О. Інтертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія. Київ : «Автограф», 2009. 352 с.

655. Шаруга Л. Обзор литературной периодики. *Новая Польша*. 2001. № 3. С. 65–67.

656. Шахова К. О. Література та образотворче мистецтво : літ.-крит. нарис. Київ : Дніпро, 1987. 195 с.

657. Шевченко В. Становлення наукової думки щодо мови візуальної комунікації. *Вісник Книжкової палати*. 2014. № 9. С. 1–5. URL: irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?...2 (дата звернення 15.01.2018 р.).

658. Шевченко В. Е. Роль візуального стилю журналу для ідентифікації видання. *Соціальні комунікації. Наукові записки*. 2015. № 2 (51). С. 139–147.

659. Шевченко С. У спіненій купелі. *Дніпро*. 2008. № 9–10. С. 64.

660. Шевченко Т. Г. І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє / редактор тому В. С. Бородин. *Повне зібрання творів* : у 12-ти томах. Т. 1. Київ : Наукова думка, 1989. С. 250–255.

661. Шевчук В. Муза Роксоланська : Українська література XVI–XVIII століть : У 2 кн. Київ : Либідь, 2004–. Кн. 1: Ренесанс. Раннє бароко. 398 с.

662. Шевчук Я. А. Ното ехсарранс : Герой сучасної польської та української «молодої» прози. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. 348 с.
663. Шеметова Т. Г. Три тенденции в современной литературной пушкиномании. *Вестник Моск. ун-та*. 2009. № 4. С. 55–66.
664. Шептицька Т. Л. Антималоросійський дискурс української літератури 1920-х – початку 1930-х років (на матеріалі «Літературно-Наукового Вістника») : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2005. 209 с.
665. Шеремет О. Пристрасть пізнання світу. *Критика*. 2013. № 5–6 (травень-червень). С. 25–28.
666. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. Т. 1. / упор. та примітки Р. Корогодського. Харків : Фоліо, 1998. 607 с.
667. Шестакова Е. Інтермедіальність : м'яка «експансія» художності у словесність масової комунікації. *Філологічні семінари*. 2016. Вип. 19 : Інтермедіальність: теорія і практика. С. 59–72.
668. Шестакова Э. Г. Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации : специфика эстетической реальности словесности Нового времени : монография. Донецк : Норд-Пресс, 2005. 441 с.
669. Шикиринська О. Б. Інтермедіальна парадигма філософської прози Д. Беньяна і Г. Сковороди : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Ізмаїл, 2016. 208 с. URL: <https://docplayer.net/50997123-Shikirinska-olga-borisivna-intermedial-na-paradigma-filosofskoyi-prozi-d-benyana-i-g-skovorodi.html> (дата звернення 15.11.2016 р.).
670. Шикиринська О. Б. Напрями міждисциплінарних студій в історичному розвої. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». Вип. 23. С. 210–214.
671. Шилина А. Г. Русскоязычный женский журнал Украины в аспекте теории текста (синергетический анализ) : монография. Симферополь : Антиква, 2012. 280 с.

672. Шильникова О. Г. Литературно-художественный журнал как «большая литературная форма» : теоретико-прагматическая концепция русских формалистов. *Вестник ВолГУ. Серия 8*. 2011. Вып. 10. С. 65–72. URL: http://new.volsu.ru/struct/general-services/-publish/vestniki-lastmagazine/-ser8-literature-journalism-vyp-10-2011_2_ (дата обращения 19.11.2013 г.).

673. Шильникова О. Г. Хронотоп «толстого» журнала : типологическая идентификация, конструктивные и качественные параметры, формы репрезентации. *Вестник ВолГУ. Серия 8 : Литературоведение. Журналистика*. 2010. № 9–8. С. 51–60.

674. Шиньев Е. П. Интермедальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романов В. В. Набокова «Король, дама, валет» и «Камера обскура»). *Вопросы культурологии*. 2010. № 5 (май). С. 82–86.

675. Шкандрій М. Модерністи, марксисти і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / авториз. пер. з англ. М. Климчука ; наук. ред. Я. Цимбал. Київ : Ніка-прес, 2006. 384 с.

676. Шкловский В. Гамбургский счет : Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). Москва : Сов. писатель, 1990. 656 с.

677. Шкловский В. Б. Журнал как литературная форма. *Гамбургский счет* / В. Б. Шкловский. Санкт-Петербург : Лимбус Пресс, 2000. С. 223–227.

678. Школьна О. Українські раритети : Погребенник Ф. П., Погребенник В. Ф. Український раритет : періодичні, продовжувані видання і неперіодичні збірники XIX–XX ст. (1846–1986) : рецензія. Дрогобич : Коло, 2011. 300 с. *Журналістика*. Вип. 14 (39). 2015. С. 196–199.

679. Шлапак Б. І звук, і колір – воєдино. *Київ*. 1987. № 10. С. 158–159.

680. ШО : смотреть, слушать, читать. Вторжение. Когда чужие побеждают своих. 2012. № 9–10. 128 с.

681. ШО: смотреть, слушать, читать. Стигматы красоты. 2011. № 1–2. 132 с.

682. Шрейдер Ю. А., Шаров А. А. Системы и модели. Москва : Радио и связь, 1982. 152 с.
683. Штонь Г. Пастораль : повість. *Київ*. 1988. № 4. С. 38–79.
684. Шубинский В. Железный кузнецик. «Мой временник»... Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов / Б. М. Эйхенбаум. Санкт-Петербург : Инапресс, 2001. С. 5–24.
685. Шубравський В. Фальсифікатори його народності. *Вітчизна*. 1987. № 3. С. 148–156.
686. Шумейко Т. І мертві, і живі, й напівнароджені. *Критика*. 2001. № 7–8 (45–46). С. 20–26.
687. Эйхенбаум Б. М. «Мой временник»... Художественная проза и избранные статьи 20–30-х годов / сост. О. Б. Эйхенбаум, Е. А. Тоддес. Санкт-Петербург : Инапресс, 2001. 652 с.
688. Эйхенбаум Б. М. Мой временник. Маршрут в бессмертие. Москва : Аграф, 2001. 384 с.
689. Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет. Москва : Сов. писатель, 1987. 541 с.
690. Эйхенбаум Б. М. О прозе : сб. ст. Ленинград : Худ. лит., 1969. 504 с.
691. Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию. Санкт-Петербург : Симпозиум, 2004. 544 с.
692. Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / под. ред. Л. Геллера. Москва : Изд-во «МИК», 2002. 216 с.
693. Энценсбергер Х. М. Долой Гёте! Объяснение в любви. *Иностранная литература*. 2009. № 8. С. 3–51.
694. Юферева О. В. Художній синтез як процес : спроба міждисциплінарного підходу. *Вісник Запорізького національного університету*. 2010. № 1. С. 104–112.
695. Якобсон Р. Работы по поэтике : переводы / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. Москва : Прогресс, 1987. 464 с.

696. Ямпольский М. Б. Новая конфигурация культуры и поэзии. *Colta.ru* : *перезарядка*. URL: <http://www.colta.ru/docs/20809> (дата обращения 04.03.2019 г.).

697. Яценко Е. В. «Любите живопись поэты...» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии*. 2011. № 11. С. 47–58.

698. Ajres Alessandro. Język sztuki w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego – Portret wenecki. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції* : зб. наук. праць (філолог. науки). Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. № 4. С. 40–43.

699. Berdychowska B. Rola «Suczasnosci» i «Kultury» (paryskiej) w dialogu polsko-ukraińskim. *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. 2008. Т. 25–26. S. 136–144.

700. Bruzgiene R. Music and Literature : about the Conceptions of Modern Form. *Літературна компаративістика*. 2008. Вип. 3. Част. II. С. 230–241.

701. Chmielecki K. Estetyczne teorie intermedialności czy «estetyka intermedialności»? Próba określenia ram teoretycznych refleksji na temat intermedialności. *Przegląd Kulturoznawczy*. 2006. № 1. S. 118–133.

702. Chmielecki K. Estetyka intermedialności. Kraków : Wydawnictwo Rabid , 2008. 276 s. URL: http://www.academia.edu/3838444-Estetyka_-intermedialno%C5%992008 (дата доступу 17.10.2012).

703. Chmielecki K. Od intertekstualności do interkonetywności. Perspektywy teoretyczne refleksji nad intermedialnością w kontekście teorii tekstu i semiotyki URL: http://www.academia.edu/3838351-Od_intertekstualno%C5%9Bci_do_interkonetywno%C5%9Bci._Perspektywy_teoretyczne_refleksji_nad_intermedialno%C5%9Bci%C4%85 (дата доступу 17.10.2012).

704. Chmielecki K. Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury. *Kultura Współczesna*. 2007. № 2 (52). S. 118–137.

705. Choczaj M. O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów. *Przestrzenie Teorii*. 2011. № 16.

S. 11–39. URL: https://repozytorium.amu.-edu.pl/bitstream/10593/2747/1/choczaj_t_16.pdf (data dostępu 09.01.2015).

706. Cieślak R. Wobec intersemiotyczności. *Teksty Drugie*. 2005. № 5. S. 124–129. URL: <http://rcin.org.pl> (data dostępu 25.10.2013).

707. Debord G. Społeczeństwo spektaklu / tłum. Mateusz Kwaterko. *Panoptikum : Krytycyzm-Krytyka-krytyczność*. 2008. № 7 (14). S. 80–102. URL: [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Panoptikum/Panoptikum-r2008-t-n7_\(14\).S.80-102.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Panoptikum/Panoptikum-r2008-t-n7_(14).S.80-102.pdf) (data dostępu 15.02.2018).

708. Hansen-Löve Aage A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* / Wolf Schmid ; Wolf Dieter Stempel (Hg.). Wien : Wiener Slawistischer Almanach, 1983. S. 291–360.

709. Hejmej A. Komparatystyka intermedialna. *Rocznik Komparatystyczny*. 2016. № 7. S. 9–23. URL: <https://wnus.edu.pl/rk/pl/issue/388/article/6208> (data dostępu 25.12.2017).

710. Hejmej A. Tekst intermedialny – reżyserowanie rzeczywistości («Arw» Stanisława Czycza). URL: <http://www.bibliotekakrzeszowice.pl/images/stories/arw.pdf> (data dostępu 25.12.2017).

711. Higgins D. Intermedia / przełożyli Marek i Teresa Zielińscy. *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje* / wybór, opracowanie i posłowie Piotr Rypson. *Słowo – obraz – terytoria*. Gdańsk, 2000. 272 s.

712. Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie). *Studia* / red. S. Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedz. Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych «Universitas», 2004. 447 s.

713. Kluszczyński R. W. Estetyka sztuki nowych mediów URL: <http://www.medialarts.pl/download/skrypty/Estetyka-sztuki-nowych-mediow.pdf> (data dostępu 23.01.2013).

714. Korporacja «Ha!art» URL: <http://ha.art.pl/wydawnictwo/katalog-ksiazek/199-piotr-marecki-pospolite-ruszenie-czasopisma-kulturalno-literackie-w-polsce-po-1989-roku.html> (data dostępu 23.02.2018).

715. Krones S. «Akzente» im Carl Hanser Verlag. Geschichte, Programm und Funktionswandel einer literarischen Zeitschrift 1954–2003. Göttingen : Wallstein Verlag, 2009. S. 183–191. URL: https://rep.adw-goe.de/bitstream/handle/11858/00-001S-0000-0023-99E5-7_%5B4%5DKrones_pdfa2u.pdf?sequence=1 (viewed on 13.12.2018).

716. Leavis F. R. «Scrutiny» – spojrzenie wstecz / przełożył Ignacy Sieradzki. *Pamiętnik Literacki*. 1974 (LXV). z. 1. S. 213–240. URL: http://bazhum.muzhp.pl/media/files/-Pamietnik_Literacki... (data dostępu 23.02.2017).

717. Literatura na świecie. 1991. № 5. 336 s.

718. Literatura na świecie. 1995. № 10. 386 s.

719. Literatura na świecie. 1999. № 4. 300 s.

720. Literatura na świecie. 2004. № 5–6. 502 s.

721. Marecki P. Pospolite ruszenie : czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku : rozmowy z redaktorami. Kraków : Korporacja Ha!art, 2005. 386 s.

722. Mochocka A. Między interaktywnością a intermedialnością. Książka jako przestrzeń gry. *Homo Ludens*. 2009. № 1. S. 155–176.

723. Moszkowicz M. *Kilka uwag o intermediach w kontekście teorii Dicka Higginsa. Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*. 2013. Z. 8. S. 12–27.

724. Müller J. Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept : einige Reflexionen zu dessen Geschichte. *Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin : Erich Schmidt Verlag , 1998. S. 31–40.

725. Nolbrzak R. «Miejsca, w których uprawia się myślenie». Działalność czasopism kulturalnych w Polsce po 1989 roku. *Folia Litteraria Polonica*. 2012. № 3 (17). S. 31–39.

726. Paech J. Warum Intermedialität? URL: http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2010/08/-Warum-Intermedialit%C3%A4t_Druckversion-M%C3%A4rz-2012-Copy1.pdf (viewed on 23.10.2017).

727. Rajewsky I. O. Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. *Media Borders, Multimodality, and Intermediality*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2010. P. 51–68. URL: <http://www.academia.edu/22888335> (viewed on 23.05.2018).

728. Rajewsky I. O. Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne : von den Giovani Scrittori der 80-er zum Pulp der 90-er Jahre. Tübingen : Narr Francke Attempto, 2003. 414 s.

729. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*. 2005. № 6. P. 43–64. URL: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf (viewed on 11.03.2014).

730. Sarna P. Czasopisma społeczno-kulturalne w perspektywie długiego trwania. *Médiá a text IV* / red. L. Regrutová, J. Rusnák. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2013. S. 179–187. URL: https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789_6957/-Sarna_P%20-%20Czaso-pisma%20spo%C5%82eczno-kulturalne%20w%20-perspektywie.-pdf?sequence=1&isAllowed=y (data dostępu 09.09.2015).

731. Schröter J. Intermedialität : Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. URL: [montage av 7 2 1998](#) (viewed on 15.11.2015).

732. Szpakowska M. «Wiadomości Literackie». Prawie dla wszystkich. Warszawa : Wydawnictwo W.A.B., 2012. 464 s.

733. Szyjewska A. Intermedialność jako sztuczna struktura wydobywania znaczeń : na przykładzie «Ostatniego tanga w Paryżu» Bertolucciego i malarstwa Francisca Bacona. *Sztuka i Filozofia*. 2009. № 34. S. 65–75.

734. The Best of 90-96. *Чемпер*. 1999. № 8. 140 c.

735. Walzel O. Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin : Verlag von Reuther und Reichard, 1920. 92 s.

736. Wasilewska-Chmura M. Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011. 404 s.

737. Waškiw M. Мандрівний нарис як спосіб пізнання іншого й самого себе. *Ukraińska humanistyka i słowiańskie paralele*. Gdańsk–Kijów, 2014. S. 137–156.

738. Wolf W. Framing Borders in Literature and Other Media. Rodopi, 2006. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Framing_Borders_in_Literature_and_Other.html?id=viCliuPXRO0C&redir_esc=y (viewed on 15.01.2016).

739. Wolf W. Intermediality Revisited : Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. *Word and Music Studies*. Vol.4: *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam – N. Y. : Rodopi, 2002. P. 13–34.

740. Wolf W. Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? : Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs «The String Quartet». *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*. 1996. Vol. 21. № 1. S. 85–116. URL: <https://www.jstor.org/stable/43025491> (viewed on 17.01.2016).

741. Zemanek E. Intermedialität – Interart Studies. *Komparatistik* / hg. v. E. Zemanek, A. Nebrig. Berlin : Studienbuch Akademie Verlag, 2012. S. 159–174. URL: www.academia.edu/.../Komparatistik_hg._v._Evi_Zemanek (viewed on 05.01.2018).

ДОДАТКИ

до дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

«СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ

ЯК ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ТЕКСТ»

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

Бітківська Г.В. Сучасний літературний журнал : інтермедіальний дискурс : монографія. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. 468 с.

Публікації у фахових наукових виданнях України

1. Бітківська Г.В. Проблеми драматургії на сторінках українських часописів на межі XX–XXI століття. *Південний архів. Філологічні науки : збірник наукових праць*. Херсон: Вид-во ХДУ, 2011. Вип. ЛП. С. 21–25.
2. Бітківська Г.В. Літературна критика в журналі «Кур'єр Кривбасу»: основні жанри, тенденції. *Літературознавчі студії*. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, Вид. дім Дмитра Бураго, 2012. Вип. 35. С. 38–43.
3. Бітківська Г.В. Міські тексти в літературно-художніх виданнях географічної локалізації: компаративний аспект. *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2012. Вип. 38. С. 47–53.
4. Бітківська Г.В. Поетика п'єси Г.М. Енценсбергера «Геть Гете!»: до питання впливу масмедіа на літературні жанри. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2012. Вип. 30. С. 31–34.

5. Бітківська Г.В. Інтермедіальні стратегії сучасного українського літературного журналу. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського : збірник наукових праць. Серія «Філологічні науки»*. Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2013. Випуск 4.11(90). С. 16–20.
6. Бітківська Г.В. Інтермедіальність сучасного українського літературного журналу : до постановки проблеми. *Літературознавчі студії*. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, Вид. дім Дмитра Бураго, 2013. Вип. 37. Ч. 1. С. 42–49.
7. Бітківська Г.В. Візуальний образ у сучасному літературному журналі. *Літературознавчі студії*. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, Вид. дім Дмитра Бураго, 2013. Вип. 39. Ч. 1. С. 95–103.
8. Бітківська Г.В. «Роман про художника» в сучасному літературному журналі: інтермедіальні зв'язки. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна: Серія «Філологія»*. Харків : Вид-во ХДУ імені В.Н. Каразіна, 2013. Вип. 69. С. 115–119.
9. Бітківська Г.В. Міжкультурний діалог у журнальному контексті: інтермедіальні зв'язки. *Літературознавчі студії*. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, Вид. дім Дмитра Бураго, 2014. Вип. 40. Частина 1. С. 65–74.
10. Бітківська Г.В. «Шевченківський текст» у літературному журналі: до проблеми інтермедіальності. *Літературознавчі студії*. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, Вид. дім Дмитра Бураго 2014. Вип. 42. Частина 1. С. 105–114.
11. Бітківська Г.В. Інтермедіальний дискурс повісті Р. Іваничука «Смерть Юди». *Літературний процес : методологія, імена, тенденції*. Київ : Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2014. №4. С. 68–71.
12. Бітківська Г.В. Інтермедіальність як засіб моделювання часопростору в сучасному літературному журналі *Літературознавчі студії*. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, Вид. дім Дмитра Бураго, 2015. Вип. 43. Частина 1. С. 37–45.

13. Бітківська Г.В. Сучасний літературний журнал у науковому та літературно-критичному дискурсі. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції: зб. наук. праць (філол. науки)*. Київ : Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2015. №6. С. 159–163.

14. Бітківська Г.В. Інтерпретація образу іншого в дорожньому нарисі літературного журналу. *Синопис : Електронне фахове видання Київського університету імені Бориса Грінченка, Гуманітарний інститут*. №4 (12). 2015. [Електронний ресурс]. URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/-synopsis/issue/view/15>.

15. Бітківська Г.В. Модернізація «шевченківського тексту» в літературних журналах 2000-х років. *Шевченкознавчі студії*. 2016. Вип. 19. С. 200–207.

16. Бітківська Г. Гра в жанровій моделі літературного журналу: до постановки проблеми. *Синопис : Електронне фахове видання Київського університету імені Бориса Грінченка, Гуманітарний інститут*. 2016. № 1(13). URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/-issue/view/16>.

17. Бітківська Г.В. «Український текст» російських літературних журналів. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2016. Вип. 62. С. 44–46.

18. Бітківська Г.В. Українська література в журналі «*Literatura na świecie*»: контекст та інтерпретація. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*. 2016. Вип. 31. С. 195–201.

19. Бітківська Г.В. Читач у комунікативному дискурсі сучасного літературного журналу. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції*. Київ : Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2017. № 10. С. 17–22.

20. Бітківська Г. Художня рецепція образу покоління в журнальному наративі. *Текст. Контекст. Інтертекст (філологічні науки)*. 2018. №2(4). URL: [http://text-intertext.in.ua/n02\(04\)2018/bitkivska_halyna_04_2018.pdf](http://text-intertext.in.ua/n02(04)2018/bitkivska_halyna_04_2018.pdf).

Статті в іноземних наукових виданнях

21. Бітківська Г.В. Інтермедіальний дискурс роману Єжи Єнджеєвича «Українські ночі, або родовід генія». *Рідна мова : освітній кварталник Українського вчительського товариства у Польщі*. 2014. № 21. С. 35–41.
22. Биткивская Г.В. Образ Другого в современном литературном журнале. *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. 2015. Вып. 9–2. С. 16–18.
23. Бітківська Г.В. Ідеологічний дискурс сучасного літературного і культурологічного журналу. *Inskrypcje. Półrocznik. Czasopismo poświęcone literaturze i kulturze*. 2016. Z. 1(6). S. 61–72.
24. Бітківська Г.В. Топос дерева в сучасній українській прозі: від пасторальних до есхатологічних мотивів. *Inskrypcje. Półrocznik. Czasopismo naukowe poświęcone literaturze i kulturze*. R. VI. 2018. Z. 2 (11). С. 95–105.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

25. Бітківська Г.В. Інтермедіальний дискурс повісті Григорія Штоня «Пастораль». *Zbiór raportów naukowych. Literatura i kulturoznawstwo. Osiągnięć, projektyhipotezę. (29.12.2014 – 30.12.2014)*. Warszawa : Wydawca: Sp. zo.o. «Diamondtradingtour», 2014. S. 7–10.
26. Бітківська Г.В. Міжтекстова взаємодія в літературному журналі (на матеріалі роману Ельфріди Єлінек «Піаністка»). *Сучасна германістика : мова в контексті культури : матеріали Всеукраїнської наукової конференції (21–22 травня 2015 р) : збірник тез*. Бердянськ : видавець Ткачук О.В., 2015. С. 19–23.
27. Бітківська Г.В. Художній образ Тараса Шевченка в літературних часописах. *Біографія як текст : матеріали XI Міжнародної поетикологічної*

конференції (16–17 жовтня 2014 р.). Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. С. 45–46.

28. Бітківська Г.В. Жанри масової літератури в сучасних літературних журналах. *Масова література : проблеми інтерпретації, змісту та форми : м-ли міжнар. наук.-практ. конф. (Миколаїв, 16–17 жовтня 2015 р.)*. Миколаїв : МНУ імені В.О.Сухомлинського, 2015. С. 246–248.

29. Биткивская Г.В. Интермедиаальная поэтика «романа о художнике» (на материале произведений Семена Ласкина). *Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр : сборник науч. трудов. Под ред. О.Н. Турышевой*. Екатеринбург : Институт гуманитарных наук и искусств, Уральский федеративный университет имени первого президента России Б.Н.Ельцина; Издательский Дом «Ажур», 2014. Вып. 2. С. 116–123.

30. Биткивская Г.В. Интермедиаальный образ художника в литературном журнале. *Zbiór raportów naukowych. „Literatura i kulturoznawstwo. Najnowsze badania naukowe. Teoria, praktyka (30.03.2015 – 31.03.2015)*. Warszawa : Wydawca: Sp. zo.o. «Diamondtradingtour», 2015. S. 16–21.

31. Бітківська Г.В. Білоруська література в журналі «Всесвіт»: контекст та інтерпретація. *Беларуская літаратура ў культурнай прасторы сучаснага грамадства : матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі да 120-годдзя з дня нараджэння Кандрата Крапівы (Мінск, 3–4 сакавіка 2016 г.)*. Цэнтр даследаванняў бел. культуры, мовы і літ. Нац. акадэміі навук Беларусі. Мінск : Права і эканоміка, 2016. С. 136–138.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

32. Бітківська Г.В. Інтермедіальний дискурс журналу «Вітчизна» (1987–1992). *Український інформаційний простір : науковий журнал Інституту журналістики і міжнародних відносин КНУКіМ*. Київ, 2014. Число 3. С. 10–16.

33. Бітківська Г.В. «Польський текст» сучасних літературних журналів у інтермедіальному аспекті. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*. 2015. Вип. 27. С. 265–271.

34. Бітківська Г.В. Комунікативні стратегії сучасного літературного журналу: інтермедіальний аспект. *Синопсис: Електронне наукове видання Київського університету імені Бориса Грінченка, Гуманітарний інститут*. № 3. 2015. URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/-synopsis/issue/view/14>.

35. Бітківська Г. У пошуках поетичного діалогу... [Jak podanie ręki: polsko-ukraińska antologia współczesnej poezji / Як рукостискання: польсько-українська антологія сучасної поезії / упоряд. Данута Бартош, Олександр Гордон. – Познань: Libra, 2015. – 226 с. *Manuscript: Класична спадщина і сучасний літературний процес*. 2016. № 3. С. 26–30. URL: http://if.kubg.edu.ua/-images/stories/Departaments/gi/nauka.gi/manuscript/manuscript3_1.pdf.

36. Бітківська Г.В. До проблеми поєднання вербального та візуального в шевченківському тексті в літературних журналах. *Manuscript: Класична спадщина і сучасний літературний процес*. 2016. № 2. С. 26–30. URL: <http://if.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/gi/nauka.gi/manuscript/manuscript2.pdf>.

37. Бітківська Г.В. Ірен Роздобудько. *Історія української літератури: XX – поч. XXI ст. : навч. посіб. : у 3 т.; за ред. В.І.Кузьменка*. Т. 3. Київ : ВЦ «Академія», 2017. С. 336–349.

38. Бітківська Г. Мистецька ідентичність і самоідентичність митця в романах Ірен Роздобудько «Гудзик» і «Гудзик–2». *Проблема ідентичностей у сучасній українській літературі: виміри «Коронації слова»: колективна монографія*. Чернівці : Видавничий дім «Букрек», 2018. С. 168–180.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні наукові конференції

1. IV Міжнародний науковий симпозіум «Література-театр-суспільство» (Херсон, 20–21 жовтня 2011 р.) (заочна участь).
2. Міжнародна наукова конференція «Творчий спадок А.О. Білецького в новітніх парадигмах наукового знання: до 100-річчя від народження» (Київ, 21 жовтня 2011 р.) (очна участь).
3. IV Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми історичної і теоретичної поетики» (Кам'янець-Подільський, 5–6 жовтня 2012 р.) (заочна участь).
4. Міжнародна наукова конференція «Мови і літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність» (Київ, 18 жовтня 2012 р.) (очна участь).
5. VI Міжнародний міждисциплінарний теоретичний симпозіум «Література в колі медій» (Київ, 30–31 травня 2013 р.) (очна участь).
6. Міжнародна наукова конференція «Поетика інтермедіальності в літературі XIX–XXI століть» (Харків, 3–5 жовтня 2013 р.) (очна участь).
7. Міжнародна наукова конференція «Етнознакові функції культури: мова, література, фольклор» (Київ, 17 жовтня 2013 р.) (очна участь).
8. Міжнародна наукова конференція «II Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр» (Екатеринбург, 8 листопада 2013 р.) (заочна участь).
9. Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: мова мистецтва і мистецтво мови» (Київ, 4–5 квітня 2014 р.) (очна участь).
10. Міжнародна науково-практична конференція «Literatura i kulturoznawstwo, 2014. Osiągnięcia, projekty hipotez» (Краків (Польща), 29–30 грудня 2014 р.) (заочна участь).

11. Міжнародний круглий стіл до 201-ї річниці від дня народження Тараса Шевченка на тему «Всесвіт Тараса Шевченка» (Київ, 11–13 березня 2015 р.) (очна участь).
12. Міжнародна науково-практична конференція «Literatura i kulturoznawstwo. Najnowsze badania naukowe. Teoria, praktyka» (Познань (Польща), 30–31 березня 2015 р.) (заочна участь).
13. VI щорічна Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: на перехресті глобалізаційних викликів» (Київ, 3–4 квітня 2015 р.) (очна участь).
14. XV Міжнародні славістичні читання пам'яті академіка Леоніда Булаховського (Київ, 24 квітня 2015 р.) (очна участь).
15. Міжнародна науково-практична конференція «Масова література: проблема інтерпретації, змісту та форми» (Миколаїв, 16–17 жовтня 2015 р.) (очна участь).
16. Міжнародна наукова конференція «Беларуская літаратура ў культурнай прасторы сучаснага грамадства» (Мінськ, 3–4 березня 2016 р.) (заочна участь).
17. VII щорічна Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: становлення ідентичностей» (Київ, 1–2 квітня 2016 р.) (очна участь).
18. XVI Міжнародні славістичні читання пам'яті академіка Леоніда Булаховського (Київ, 22 квітня 2016 р.) (очна участь).
19. VII Міжнародний міждисциплінарний теоретичний симпозіум «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі» (Київ, 16–17 червня 2016 р.) (очна участь).
20. VIII щорічна Міжнародна наукова конференція «Літературний процес: трансгресії революцій» (Київ, 7–8 квітня 2017 р.) (очна участь).

Всеукраїнські конференції

21. Всеукраїнська наукова конференція «Людина і соціум у контексті проблем сучасної філологічної науки» (Київ, 5 квітня 2012 р.) (очна участь).
22. Всеукраїнська наукова конференція «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київ, 6-7 квітня 2012 р.) (очна участь).
23. Всеукраїнська наукова конференція «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (Київ, 10 квітня 2014 р.) (очна участь).
24. Всеукраїнська науково-практична конференція «Український інформаційний простір» (Київ, 24 квітня 2014 р.) (очна участь).
25. Всеукраїнська наукова конференція «Сучасна германістика: мова в контексті культури» (Бердянськ, 21–22 травня 2015 р.) (заочна участь).

СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ЛІТЕРАТУРНІ ТА ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПЕРІОДИЧНІ ВИДАННЯ¹³⁷

1. **Авжеж!** — літературний журнал; видавався в Житомирі в 1990–1998 рр.; головний редактор Василь Врублевський. У журналі друкувалися твори авторів так званої «нової хвилі»; дотепне розшифрування назви журналу читачем — «Авангардний всеукраїнський журнал експериментальних жанрів»¹³⁸.

2. **Арка** — щоквартальний часопис культури, мистецтва, літератури, науки; виходив у 1993–1994 рр.; головний редактор Олесь Ільченко.

3. **Бердич** — щоквартальний громадсько-політичний, літературно-мистецький журнал Житомирщини, видається в Бердичеві з 1999 р.; головний редактор Олександр Папиш.

4. **Березіль** — щомісячний літературно-художній та громадсько-політичний журнал, видається в Харкові з 1991 р., попередня назва — «Прапор» (1956–1990); головний редактор Володимир Науменко (з 2000-го р.).

5. **Бібліотека VLD-press** — літературно-публіцистичний журнал російською мовою, видавався у Дніпропетровську з 1995 р.

6. **Бористен** — літературно-мистецький, публіцистичний та науково-популярний щомісячник, видається у Дніпропетровську з 1991 р.; шеф-редактор Фідель Сухоніс.

¹³⁷ Укладено на основі матеріалів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського, Наукової бібліотеки Національного університету «Києво-Могилянська академія» та Національної бібліотеки України імені Ярослава Мудрого, довідкових та періодичних видань.

¹³⁸ Врублевський В. Не зовсім нові міркування редактора нового журналу [304, № 9, с. 92].

7. **Буковинський журнал** — щоквартальний громадсько-політичний, літературно-мистецький і науково-освітній часопис, заснований у 1991 р. в Чернівцях; головний редактор Богдан Загайський.

8. **Вежа** — літературний часопис, видається в Кіровограді з 1995 р.; головний редактор Василь Бондар.

9. **Вінницький край** — щоквартальний літературно-мистецький журнал, виходить у Вінниці з 2004 р.; головні редактори: Петро Гордійчук (2004–2012), Вітковський Вадим (з 2012 р.).

10. **Вітчизна** — літературно-художній та громадсько-політичний журнал, заснований у 1933 р. під назвою «Радянська література», видавався у 1946–2009 рр.; головний редактор Олександр Глушко (1986–2009).

11. **Всесвіт** — український журнал іноземної літератури¹³⁹, заснований у 1925 р., видається донині (з перервою в 1934–1958 рр.); головний редактор Дмитро Дроздовський (з 2012 р.).

12. **Гігієна** — незалежний часопис¹⁴⁰, видавався в Харкові у 1997 р.

13. **Дзвін** — літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис, заснований у 1940 р. під назвою «Література і мистецтво», з 1990 р. має назву «Дзвін»; головний редактор Юрій Коваль (з 2014 р.).

14. **Дикое поле. Донецкий проект** — інтелектуально-художній журнал¹⁴¹, видається російською мовою з 2002 р.; головний редактор Олександр Кораблев.

15. **Дніпро** — щомісячний літературно-художній журнал, заснований у 1927 р. під назвою «Молодняк», з 1944 р. перейменований у «Дніпро»; з 2010 р. має кольоровий макет; головний редактор Микола Луків.

¹³⁹ Микитенко Ю. Центуріони «Всесвіту». *Всесвіт*. 2015. № 1–2. С. 4–8.

¹⁴⁰ Видання характеризується як самвидав [82, с. 54].

¹⁴¹ Кораблев А. Чьё поле дичее? URL : http://www.dikoepole.org/numbers_journal.php?id_txt=397

16. **Дністер** — щоквартальний літературно-мистецький, громадсько-історичний, культурно-освітній та краєзнавчий журнал Українського Подністров'я, виходив у 1993–1994 рр.; головний редактор Марія Чобан¹⁴².

17. **Добридень** — громадсько-політичний, науково-популярний, художній журнал, видається нерегулярно в Лисянці з 2000 р.; редактори В. Щербатюк, О. Березовська.

18. **Донбасс** — літературно-художній публіцистичний журнал, заснований у 1923 р. у м. Бахмуті під назвою «Забой», сучасна назва з 1958 р.; виходить українською і російською мовами; головний редактор Віктор Логачов (з 1989 р.).

19. **Екзиль** — науково-мистецький часопис, видається в Ужгороді з 1998 р.; головний редактор Андрій Ребрик.

20. **Єгупець** — художньо-публіцистичний альманах, видається з 1995 р. двічі на рік українською та російською мовами; редактори Г. Аронов, М. Петровський. Назва альманаху запозичена з творів Шолом-Алейхема, так письменник називав місто Київ.

21. **Знак** — літературний додаток до щомісячного часопису творчої молоді «Смолоскип України», видається нерегулярно (у каталозі бібліотеки НаУКМА є номери за 2001–2013 рр.); головний редактор Роксана Харчук.

22. **Золота доба** — літературно-мистецький журнал, видавався у 2007 р.; головний редактор Олена Максименко.

23. **Золота пектораль** — літературно-мистецький та громадсько-публіцистичний часопис Південно-Західного Поділля, виходить у Чорткові з 2007 р.; головний редактор Володимир Погорецький.

24. **Золотий грифон** — журнал української геополітики, філософії та культури, видавався в Івано-Франківську у 2001–2002 рр.; головний редактор Олег Гуцуляк¹⁴³.

¹⁴² Мельничук Б. Дністер [Електронний ресурс] / Б. Мельничук // Енциклопедія сучасної України. — Режим доступу : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=22314

25. **Зрима рима** — часопис зорової поезії та поезографічного мистецтва, єдиний номер журналу¹⁴⁴ вийшов у 1998 р.; головний редактор Волхв Слововежа (Володимир Чупринін).

26. **Ічнянська криниця** — літературно-мистецький альманах, видається в м. Ічні Чернігівської області з 2008 р.; головний редактор Станіслав Маринчик.

27. **Ї** — незалежний культурологічний часопис, заснований 1988 р.; головний редактор Тарас Возняк.

28. **Кальміус** — український літературно-мистецький альманах, заснований у Донецьку в 1999 р.; головний редактор Олег Соловей.

29. **Київ** — літературно-художній і громадсько-політичний журнал, заснований у 1983 р.; головний редактор Теодозія Зарівна (з 2014 р.).

30. **Київська Русь** — літературний журнал, видавався в Києві у 2006–2013 рр.; головний редактор Дмитро Стус.

31. **Київська старовина** — науково-популярний, історико-філологічний журнал, виходить у Києві 6 разів на рік з 1992 р.; позиціонується як продовження часопису «Кіевская старина» (1882–1906 рр.); головний редактор Петро Толочко.

32. **Кіно-Театр** — ілюстрований журнал, видається в Києві з 1995 р. раз на два місяці українською мовою; головний редактор Лариса Брюховецька.

33. **Книголюб** — інформаційний журнал про «істину між рядками», видається з 2009 р.; головний редактор Михайло Камінський.

34. **Книжник** — науково-популярний двомісячник Товариства книголюбів України, виходив у 1990–1993 рр.; головний редактор Леонід Лазебний.

35. **Книжник-review** — літературно-критичний журнал про «всі книжки і всіх письменників», виходив у Києві у 2000–2007 рр.; головний редактор Костянтин Родик.

¹⁴³ [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://newright.primordial.org.ua>

¹⁴⁴ Сорока М. Зрима поезія [Електронний ресурс] / М. Сорока // Енциклопедія сучасної України. — Режим доступу : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=17118

36. **Книжковий огляд** — літературно-критичний журнал, виходив у Києві в 1998–2006 рр. українською та російською мовами; головний редактор Л. Савицька (з 2004 р.).

37. **Косень** — літературно-мистецький та громадсько-політичний журнал, видавався в Житомирі в 1999 р.; головний редактор Олексій Опанасюк.

38. **Країна мрій** — транснаціональний літературно-культурологічний журнал Школи вільних мистецтв, виходив у 1995–1996 рр. у Кривому Розі; головний редактор О. Кириченко.

39. **Кур'єр Кривбасу** — літературний журнал, видається у Кривому Розі з 1995 р.; головний редактор Григорій Гусейнов.

40. **Лад** — альманах українських письменників Донбасу, виходив у 1997–1998 рр.; головний редактор Петро Бондарчук.

41. **Лель** — ілюстрований літературно-художній та науково-популярний журнал про кохання, виходив один раз на два місяці в 1992–2003 рр.

42. **Лель-ревю** — ілюстрований журнал зарубіжної літератури та мистецтва про кохання, виходив шість разів на рік українською і російською мовами в 1994–2000 рр.; головний редактор Сергій Чирков.

43. **Літакцент** — альманах про «сучасну літературу в колі твого читання», у 2008–2010 рр. вийшло 4 випуски; редактор Володимир Панченко.

44. **Література плюс** — газета Асоціації українських письменників, виходила один раз на два місяці в 1998–2001 рр., всього 38 номерів¹⁴⁵; головні редактори: А. Бондар (1998–2000), С. Матвієнко (2000–2001). У 2003 р. в «Кур'єрі Кривбасу» (№ 158, січень) надруковано № 44 (січень).

45. **Літературна Одеса** — літературно-художній альманах, видавався в Одесі українською і російською мовами в 1997–2009 рр., всього 32 випуски; редактор В. Гаранін.

¹⁴⁵ Астаф'єв О. Література плюс [Електронний ресурс] / О. Астаф'єв // Енциклопедія сучасної України. — Режим доступу : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=55761

46. **Літературний Тернопіль** — літературно-мистецький і громадсько-політичний часопис, заснований у 1991 р. під назвою «Тернопіль», сучасна назва з 2008 р., виходить чотири рази на рік; головний редактор Б. Мельничук (від 1995 р.)¹⁴⁶.

47. **Літературний Чернігів** — мистецький і громадсько-політичний журнал літературної спілки «Чернігів», видається з 1992 р. як піврічник, з 2002 р. виходить щоквартально¹⁴⁷; головний редактор Михась Ткач.

48. **Літопис «Червоної калини»** — історико-літературний часопис, видається з 1997 р. у Львові; головний редактор Оксана Ходак.

49. **Люблю+Слово / Fileo+Logos / ΦιλέΩ+λόγος** — літературно-художній щоквартальник: література, культурологія, літературознавство, мистецтвознавство, видається з 2000 р. в Житомирі; головний редактор Галина Левченко.

50. **Морена** — літературний журнал одного автора, видавався у 1997–1998 рр.; редактор-видавець Богдан Смоляк.

51. **Нова дегенерація** — альманах гурту «Нова дегенерація», що виходив додатком до тижневика «Західний кур'єр» в Івано-Франківську в 1991–1992 рр.

52. **Основа** — літературно-мистецький та науково-популярний журнал, відновлений у 1993 р., позиціонується зв'язок з «Основою» 1861 р., виходив щомісяця до 2004 р.; головний редактор Валерій Ілля.

53. **Перевал** — літературно-художній і громадсько-політичний журнал, виходить з 1991 р. нерегулярно; головний редактор Ярослав Ткачівський.

54. **Плерома** — часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії; «часопис з філософії візуального мистецтва» (Орест Щезняк).

¹⁴⁶ Федоришин П. Літературний Тернопіль [Електронний ресурс] / П. Федоришин // Енциклопедія сучасної України. — Режим доступу : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=55797

¹⁴⁷ Кузьменко В. Літературний Чернігів [Електронний ресурс] / В. Кузьменко // Енциклопедія сучасної України. — Режим доступу : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=55798

Видається з 1996 р., найвідомішим є третій номер за 1998 р. з підзаголовком «Мала українська енциклопедія актуальної літератури. Проект “Повернення деміургів”».

55. **Пороги** — літературно-мистецький і громадсько-політичний самвидавний журнал, виходив у Дніпропетровську в 1988–1990 рр.; головний редактор Іван Сокульський.

56. **Потяг 76** — центрально-європейський часопис у восьми вагонах, онлайн-видання; паперові альманахи: 2003–2004: вибране (2004); Спецрейс «Потяг до Польщі» (2006); Балканський експрес (2007); головний редактор Юрій Андрухович.

57. **Радуга** — літературно-художній і громадсько-політичний журнал російською мовою, видається з 1927 р.; головний редактор Юрій Ковальський.

58. **Світо-вид** — літературно-мистецький журнал, виходив у Києві у 1990–1999 рр.; відповідальний редактор Богдан Бойчук.

59. **Січеслав** — літературно-мистецький і публіцистичний часопис, видається з 2004 р. щоквартально в Дніпропетровську; головний редактор Леся Степовичка.

60. **Склянка Часу / ZeitGlas** — літературно-мистецький журнал, видається в Каневі з 1995 р. українською, російською і німецькою мовами; головний редактор Олександр Апальков.

61. **Соборная улица / Соборна вулиця** — літературно-художній журнал, видається в Миколаєві щоквартально з 2012 р. українською та російською мовами; головний редактор Дмитро Кремінь.

62. **Соты** — літературно-художній журнал, виходить з 1997 р. російською мовою; головний редактор Дмитро Бураго.

63. **Степ** — літературно-мистецький та громадсько-публіцистичний журнал, заснований у Кіровограді, відновлений у 1992 р.; видається нерегулярно; головний редактор Віктор Погрібний.

64. **Сузір'я** — літературно-мистецький журнал-газета для школярів, видається з 2003 р.; головний редактор Василь Тарчинець.

65. **Сучасність** — місячник літератури, мистецтва й суспільного життя, у 1961–1991 рр. видавався у Мюнхені, у 1992–2012 рр. у Києві; головний редактор Тарас Федюк (з 2009 р.).

66. **Театрально-концертний Київ** — інформаційно-мистецький журнал, з 1936 р. виходив під різними назвами, під сучасною назвою з 1972 р., до 2018 р. виходив друком, нині онлайн; головний редактор Людмила Олтаржевська (з 2013 р.).

67. **Терен** — літературно-мистецький журнал, видається в Луцьку з 1998 р. нерегулярно; головний редактор Андрій Криштальський.

68. **Українська мова і література в школах України** — щомісячний науково-методичний та літературно-мистецький журнал, видається з 1999 р. щомісяця, під сучасною назвою з 2014 р.; головний редактор Станіслав Караман.

69. **Український засів** — харківський часопис української інтелігенції, який видавався в 1992–1998 рр.; був продовженням однойменного журналу, який виходив у Харкові в 1942–1943 рр.; головні редактори: Ігор Бондар-Терещенко, Ольга Броннікова.

70. **Український театр** — науково-популярний журнал з питань театрального мистецтва, виходив у 1970–2017 рр.

71. **Форма [р] т** — літературно-мистецький альманах, видавався у 2001 р. у Львові; головний редактор Олександр Гордон.

72. **Хортиця** — літературно-художній та громадсько-політичний часопис Запорізького краю, видається з 1990 р. українською і російською мовами; головний редактор Григорій Лютий.

73. **Хроніка 2000** — культурологічний альманах, виходить з 1992 р.; головний редактор Юрій Буряк.

74. **Хроніки задзеркалля** — науково-методичний, літературно-мистецький та громадсько-політичний журнал, виходить з 2015 р. в Кропивницькому; головний редактор Сергій Колісник.

75. **Четвер** — літературно-мистецький журнал, часопис «тексту і візії», видавався в 1990–1997 та 1999–2008 рр.; головний редактор Юрій Іздрик.

76. **ШО: читать, слушать, видеть** — журнал «культурного опору», видається в Києві російською та українською мовами з 2005 р.; головний редактор Олександр Кабанов.

77. **Ятра́нь** — літературно-мистецький і громадсько-політичний часопис «творчої інтелігенції Приятрання і Надбужжя» (№ 1–3, 2002 р.), з четвертого номера — «творчих сил Глибинної України», що засвідчило перетворення регіонального видання у всеукраїнське¹⁴⁸, видається з 2002 р.; головний редактор Сергій Ткаченко.

78. **Radar** — міжнародний літературний журнал, у якому друкуються твори німецької, польської та української літератур трьома мовами в мультимедійній (з 2005 р.) та паперовій (з 2010 р.) версіях.

¹⁴⁸ Ткаченко С.І. «Ятрань» як лицарський проект / С.І. Ткаченко // Ятрань. — 2009. — № 9. — С. 6.